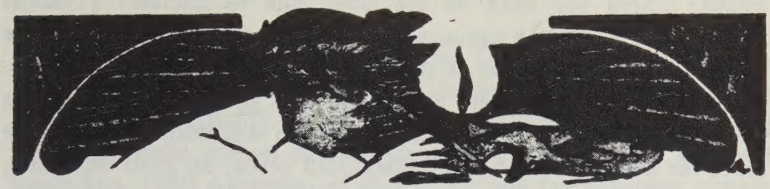
AÑO VIII MAYO DE 1914 NÚM. 61



NOSOTROS

LA PARADOJA DEL AMOR

I

Ahora que amas, mira en tu corazón y dime si te hallas mejor o peor que antes. Es probable que como Narciso — mitológico símbolo de estulticia — asomes tu rostro al agua especular de tu ilusión, y exclames, sonriendo: ¡qué bello soy!, y te enamores de ti.

Bien verás que eso es malo; pues un amor brotado entre tanta aspereza de orgullo, mucho se parece a un jazmín que abriera en un zarzal. Cuídese el jazmín, no sea que se lastime entre la zarza.

Si te encuentras mejor que antes, es decir, moralmente mejor, yo te anuncio que éste es un buen signo; sigue amando; en verdad has añadido un peldaño en la escala de tu perfección.

II

Pero ¿será el amor, según la ocurrencia de tu poeta favorito y de tu filósofo predilecto, algo absoluto en sí mismo? ¿Hay un solo amor, y en tal caso, es ese amor el centro de la vida; y tu

8

pasado no es más que una mitad del círculo y tu futuro la otra mitad? ¿Será por obra de ese amor que tú naciste? ¿Habrás vivido para él de una manera inconsciente pero cierta? ¿Lo que se ata en la tierra, ya no se desata en la muerte?

Justo es, hermano, que respondas que sí, pues tu ilusión es perfecta. Ahora que amas, te has quedado soñando, con la frente entre las manos. Luego has hallado, ahí cerca, un gajo de álamo, y poco a poco, sobre la arena, has escrito el nombre de tu amada, la fecha que más recuerdas, la mejor palabra que ella te dijo. Miras hacia tu ayer, lo encuentras lejano, brumoso, sin sentido, no comprendes cómo tuviste valor para aventurarte solo por esa niebla gris y húmeda, en que el sol brillaba apenas, funerario como un cirio... Miras, en cambio, hacia el futuro, y el futuro te pertenece como el cauce al río. Allí ves una alcoba en que tú y ella estáis leyendo, pálidos de emoción, un mismo libro. Además, ¿no es tuyo aquel camino a la orilla del mar, y aquella ciudad de tradición gloriosa no es también tuya? ¿No estáis juntos, ella y tú, en todas partes? Eres ahora dueño de un futuro rico, pródigo, inmenso, donde triunfas, donde eres magnífico, donde se te aplaude, donde ella está contigo. Tú te sientes ahora supremo árbitro del mundo.

Este amor tuyo — piensas — tiene en sí algo de absoluto, algo de invariable, algo de eterno. Quieres — eso es exacto — que tu minuto de hoy se perpetúe en los siglos de los siglos. ¿No viste, acaso, que una gota de sangre puede colorear de rosa el vaso de agua? ¿No podrá este minuto tuyo diluirse en la eternidad? A donde quiera que tú vayas, así sea a la muerte, ¿no irá contigo este amor que te es inherente como el sabor a la fruta?

Hermano, yo quisiera dejarte con esta dicha de tu ilusión, pero advierte que tu amor no es eterno, ni absoluto. ¿Me prometes amar tanto como ahora, cuando esta novia que prefieres entre todas, peine canas grises o tenga fofas las mejillas? ¿Podrás explicarme, soñador, cómo ha de ejercer en tu sentimiento, influencia tan decisiva la natural decrepitud de tu amada? — Oh, ciertamente — respondes, — entonces la amaré de otro modo. — ¡De otro modo! Con eso lo asesinas al amor. Hace un instante parecía que hubiese "un solo modo" de amar, este "modo" tuyo, pensativo y cejijunto, este modo tuyo, hondo y tenaz, este modo tuyo, absoluto y eterno...

III

Por otra parte, eres un comediante. Lo mismo fué hace años, no sé si recuerdas, cuando amabas a aquella otra, o si soportas mi franqueza, cuando amaste a todas aquellas otras... No has inventado nada nuevo, en apariencia a lo menos, desde entonces hasta hoy. Pero convengo, si deseas, en que fué entonces cuando fuiste comediante; pues sin duda aquello era demasiado vano... Sea. Pero mañana, si tu corazón se renueva en amor, como suele la tierra renovarse en primaveras, ¿no dirás de tu episodio de ahora, "aquello" fué una comedia?

Cuida, que al fin y al cabo, tú eres simplemente un hijo de la tierra. La primavera en ti se llama amor...

IV

Con todo, si el amor no es absoluto es, a lo menos, bastante respetable. Veces hay en que con un solo amor alcanza para toda la vida. Convengo también en que uno prevalece sobre todos los otros. En tal hipótesis, he formulado una definición geométrica del amor, que tú acaso compartas: Sobre el corazón — punto central en la recta de la vida — no puede trazar el amor más que una sola perpendicular: — he ahí el amor verdadero. Toda otra línea es más o menos oblicua: he ahí los vanos amoríos.

Por esto te resultará útil comparar, unas con otras, las diversas efemérides de tu ilusión. Ten muy en cuenta cómo estabas tú en cada caso amoroso. Desecha por falso el amor que coincidió con tu neurastenia o con tu histerismo. Confiésate que no debió ser del todo bueno aquel que nació en hora prematura. Declara con verdad cuándo tu afán sentimental consistió puramente en capricho. Reduce a sus escuetos términos cada uno de tus casos: busca tu perpendicular. Haz con tu corazón como el botánico hace con esas hojas, que sólo a golpe de cepillo muestran, libres de parénquima, la dirección veraz de las nervaduras.

Busca tu perpendicular.

V

Ahora bien, la aptitud amorosa requiere, a mi ver, sujetos excelentes. Con esto pretendo significar que no todos aman. Entre la mayoría inmensa el amor está suplido por el instinto; el fantasma reemplaza al alma. Vincúlanse casi siempre las parejas por la vía de las sensaciones, no por los caminos del sentimiento. Entre estas parejas de Maritornes y de Sanchos hallarás prueba fehaciente de lo que te afirmo, en un cierto exceso de voluptuosidad pecaminosa, que se traduce siempre en contactos. Yo no llamo amor a estas manifestaciones táctiles. Los que tal cosa practican empiezan por el final.

La aptitud amorosa es, en verdad, condición excelente, tal como el talento en lo intelectual, como el libre albedrío en lo volitivo, como el éxtasis en lo ético. Tu lacayo de seguro que no ama como tú. La enorme recua de seguro que no ama como tú. Por eso ellos afianzan en el tacto, lo que tú fundamentas en tu alma. La Celestina suele ser la danza. Hay bailes, por ejemplo, cuya definición es, a secas, un abrazo... Repito que quienes practican semejantes ejercicios bajos, empiezan por el final. Si tú amas de veras a tu novia, no dances con ella: eso vale por abrazarla en público. Tiempo tendrás de hacerlo en soledad. Entre tanto, ¿te fastidiará la intacta blancura de los azahares?

VI

Conócese el verdadero amor por su permanente predisposición a convertirse en heroísmo. Habéis naufragado. No podéis salvaros ambos. Sin titubear un instante, la salvas y mueres. Hay un incendio en que ella está en peligro: penetras en la llama, dantesco y terrible; se te ha visto desaparecer detrás de una cortina roja que humea... Hay una espera mortal, una zozobra pavorosa. Al cabo, apareces por la humeante cortina roja con tu amada en brazos. Ciertamente, eres un héroe. Ciertamente, eres capaz de interponer tu pecho entre ella y una bala certera.

Pero todavía hay formas mucho más sutiles de heroísmo amoroso, sutiles formas de heroísmo que no trascienden, sutiles maneras de sacrificio, de renuncia, de perdón, de olvido. Por heroísmo de amor el malo se hace bueno, cumpliendo así un acto de gran-

deza singular, tan difícil para él como fuera para la viña enderezar cada uno de sus vástagos. Por heroísmo de amor, el ebrio quiebra su vaso, el jugador quema su naipe, el negligente se vuelve avisado, don Juan se torna casto, el avaro abre su mano y pierde una moneda...

VII

Conócese también el amor en que tiene la condición de la gota de agua, que tanto cae sobre la piedra que la horada por fin. ¿Recuerdas el episodio bíblico?

Jacob llegóse una tarde a tierras del Oriente. Fatigado, detúvose junto a un pozo en la llanura. En este pozo solían abrevar los ganados vecinos: todos los rebaños del lugar. Pensativo estaba el viajero, cuando de pronto vió a Raquel, que era hermosa, guiando las ovejas de Labán, su padre. Mientras abrevaban las ovejas, los dos pastores entablaron diálogo jovial. Conducido Jacob a la presencia de Labán, que era su tío, éste le dió la bienvenida, reconociendo el parentesco: "Ciertamente, hueso mío y carne mía eres..."

Un día, Jacob, enamorado de la hermosura y pureza de Raquel, dícele a su tío: "Yo te serviré siete años por Raquel, tu hija menor".

Pasáronse así siete años en campos de Haram, hasta que cumplido el término estipulado, se hizo fiesta nupcial, junto a la enhiesta piedra que, según los usos de aquellas tribus, se consagraba como ara. Sin duda la hija de Labán, en el instante sagrado, iba oculta en velo espeso, símbolo de cabal virginidad.

Recién al nuevo día se enteró Jacob del engaño lamentable: "Por qué, preguntó a su suegro, me has dado a tu hija Lea? ¿Qué es esto que me has hecho? ¿No te he servido por Raquel? ¿Por qué, pues, me has engañado?"

A lo que Labán, en medio de su tribu, respondió seca y autoritariamente: "No se hace así en nuestro lugar, que se dé la menor antes de la mayor".

Y Jacob sirvió por Raquel siete años más.

VIII

Quiero que me digas ahora, si tú crees en la "posibilidad moral" de amar y no ser amado. Este absurdo que rompe toda

norma, esta desarmonía, este hecho ilógico, irreparablemente ilógico, ¿será factible en un mundo cuya cordura es evidente, pues todo está gobernado por la sabiduría de las leyes, desde la vida atómica hasta la vida astral?

¡Oh!, sin embargo, el fenómeno existe. El corazón está en llamas, cada minuto comporta una nueva ratificación de amor. No importa que el ser elegido se torne esquivo, no importa la ingratitud, no importan los desdenes. Diríase que todo eso es viento en la llama, leña seca para el rojo hogar.

Y bien, ¿es esto verdaderamente absurdo? Repugna, desde luego, que así se nos devuelva mal por bien. Un movimiento simpático, ¿por qué habrá de despertar en el objeto de nuestra simpatía, un gesto de menosprecio o un mohín de altanería? ¿Es justo que el ídolo castigue al feligrés? ¿No vale más la adoración del devoto que la merced del dios?

Pero, con todo, ¿es esto verdaderamente absurdo? Desde luego, vivimos de conceptos relativos. Vemos, apenas, un fragmento de la totalidad, nuestra visión espiritual apenas llega con esfuerzo a entrever este o aquel detalle de la niñez remota; un punto más, y la sombra se vuelve impenetrable.

De aquí se infiere que para resolver el problema propuesto sería indispensable poder dominar en conjunto el panorama de la propia vida. Aparte de ello, todavía debemos confesar que el absurdo imaginado debe ser sólo aparente. ¿No sabemos que todo hecho deriva de otro? ¿No somos, en instancia final, nosotros mismos los constructores de nuestro destino? ¿No se recoge conforme a lo que se siembra? Entonces, si fuera de la vida actual hemos soportado antes otras vidas, no será este amor desdichado, efecto bien lógico de una causa que por ahora ignoramos?

Medítalo, antes de exclamar tan de prisa, que el amor es simplemente una perfidia que inventaron los dioses para que los hombres no se murieran de tedio.

IX

Y sobre todo, estás tú bien seguro de que eso que te atormenta es amor? No sé por qué sospecho que te equivocas. Tu trance pasional proviene exclusivamente de tu orgullo, puesto que al principio no amabas; puesto que tú mismo hubieras jurado, di-

ciendo verdad, que no amabas. Busca bien en tus recuerdos: casi es seguro que empezaste a amar cuando comprendiste que no se te amaba.

Además, el amor consiste ante todo en un estado de mansedumbre, como toda contemplación, y tú no estás manso. El amor presupone ternura, y tú no eres tierno, sino que relampagueas de arrebatos. A veces te pones hosco, a veces te vuelves cruel, el dragón que hay en tí se apodera de tu alma. En tu campo mental no es ella quien aparece; mientes si lo afirmas; es él, es tu rival triunfante el que pasa ante tus ojos con un aire de vencedor que te sofoca.

Hermano, eso no se llama amor, eso se llama "amor propio".

X

Mil veces necio el que en caso tal se suicidó. Ese no se mató por amor. Fué simplemente un árbol maldito que por obra de orgullo huero trepó más de lo debido; su tronco de largo que se hacía se volvió endeble. Su copa, penacho de vanidad, dió fruta pesada como piedra. ¿Qué mucho que el tronco seco se quebrara? ¿Cuál es el lugar de los pedruscos, la copa de los árboles o el polvo de los caminos?

En cambio, el que supo distinguir entre amor y amor propio; el que se dijo a tiempo: Esta es mi vanidad y yo soy bastante necio, ese fué sabio, y su árbol dió fruta sabrosa cuando llegó su sazón.

Porque, en efecto, el minuto de amor correspondido ha de advenir para todos. No hay quien no deba dar un mensaje, ni hay quien no deba recibirlo; cada uno conforme a sus merecimientos.

En esto y en todo, viva cada uno confiado y espere; vea llegar la muerte y espere todavía. Sea cada uno pura esperanza, desde la luz del alma hasta el polvo de los huesos.

XI

En el fenómeno estudiado, la desinteligencia fatal proviene de una fundamental incompatibilidad de idiosincrasias; pues el amor

actúa, como la música, en virtud de una permanente y armoniosa lógica. Erróneo fué el concepto de los griegos, al personificarlo en el rubio niño ciego que dispara flechas al azar. Verdad es, sin embargo, que se ha vuelto proverbial la historia de la zagala ingenua de quien se enamoró un príncipe magnánimo. Abunda la edad media en leyendas semejantes. Sabido se está que el trovador aventurero — mitad rufián, mitad poeta — disfrutó muchas veces, en los fieros castillos, el amor difícil de las nobles castellanas.

Malo resultará, no obstante, inferir de aquí que el amor se complazca en ser absurdo y busque de aparear lo que es dispar de por sí. Nótese que substancialmente nada tiene de menos la zagala que el príncipe, ni nada tiene de más la castellana que el trovador. Antes bien, ha de presumirse entre ellos una cabal concordancia espiritual.

Así, la simpatía nace entre seres análogos. ¡Salvadora geometría! Sólo las paralelas son capaces de ir juntas hacia el mismo rumbo.

XII

Todavía queda un asunto grave por tratar: el caso brutal en que la muerte interrumpe el idilio de los enamorados.

Si así te aconteciere a ti que amas, acata con noble valor el mandato del destino. Cuenta que nada es tuyo, cuenta que ni tú mismo eres tuyo. Vuélvete, si no te es dable hacer nada mejor, vuélvete del lado de tus recuerdos; recójelos uno por uno como si fueran flores; luego ponte de cara hacia el mañana y arrójalos en los surcos del futuro, ya que todo buen recuerdo trasladado a lo porvenir se metamorfosea siempre en esperanza.

Mas no trates de violar los secretos de la muerte, ni busques, en tu vano desconsuelo, el renovado arrimo del ser bien amado.

No olvides que en el estado de muerte es muy probable que el hombre se desdoble en dos substancias diferentes: una el fantasma, cuerpo sutil, sombra vaporosa, forma ilusoria, que nada sabe, que nada siente, que nada quiere, que nada piensa; otra, el alma, chispa divinísima, luz plena, antítesis de la ilusión, antítesis de la forma, superior a ti sin duda, por verse libre al fin de la carnaza del dragón.

Tú sabes o intuyes esto. Sin embargo, he aquí, mago negro, que te has puesto a evocar torpemente el espíritu de quien ya no existe en el bajo plano de la vida cotidiana. Sólo el fantasma, — despojo innobilísimo, cáscara deleznable, corteza seca, — puede comparecer a tu conjuro, reanimado por el calor de tu propio pensamiento loco; de modo que si finge alguna vida, es porque refleja la que tú gastas en él. Mientras tanto, el alma que solicitas, ni te oye ni te ve. Porque esta alma no es tuya. Porque esa alma es toda entera de la infinita eternidad.

XIII

No sé si mides ahora toda la responsabilidad que sobrellevas en tu estado de amor. Amar y ser amado es ya establecer una efectiva comunión espiritual. No lo dudes un punto: los que se aman viven de un mismo pensamiento. Hay entre ellos un nexo semejante al que vincula en principio a la madre con el hijo, al hipnotizador con el medium, al peregrino con su sombra. Si eres pérfido, tu perfidia será pan compartido con tu amada. Por algo Adán probó la otra mitad de la manzana... No habrá idea ni obra tuya que no tenga influencia en la idea y en la obra de la que amas. El viento que te apague la lámpara, apagará también la lámpara de tu amada. En cambio, el pájaro matinal que visite tu balcón dará un claro trino que alcance para ambos... Todo será pan compartido en la mesa de tu amada.

Por esto ella y tú trataréis de ser cada vez mejores. No olvides que ahora que amas, vives para los dos. Con tu carga la cargarás, con tu alivio la aliviarás, con tu bondad la harás más buena, con tu fidelidad la harás más fiel.

No olvides que todo — lo bueno y lo malo — será pan compartido en la mesa de tu amada.

ARTURO CAPDEVILA.

ELEGIDA

Flota en la clara noche del estío
Una infinita paz de vida ausente.
Besa la luna el río,
Besa tu blanca frente;

En el móvil cristal juega y rutila
Y es lluvia luminosa,
Y cual lejana bendición tranquila
En el nevado mármol se reposa.

Amada, vuelve a mí tus ojos, llenos
De un vago afán al verme,
Tus ojos de luz cándida serenos,
Donde el ensueño pensativo duerme,

Y oye mi voz, y mi pasión te brinde
Rítmica ofrenda, musical tesoro.
Lira es el alma que al amor se rinde:
Vuelen los sones del cordaje de oro...

Lleven vibrantes la inquietud sagrada
De la pasión gloriosa;
Tejan el nimbo de la dulce Amada
Con sueño azul y realidad hermosa!

Místico aroma la belleza eterna
En tu belleza terrenal deslíe,
Y en la armonía de tu gracia tierna
Toda la gracia femenina ríe.

Inolvidable, el blando señorío
De tu mirada luce
Como una antorcha de piedad, bien mío,
Que a la bondad altísima conduce.

Y a su caricia alada el alma siente,
De todo embate salva,
El beso de esa paz que da al ambiente
La promisoria indecisión del alba...

¡Ay, nunca tu mirada busque en vano!
¡Nunca esta gloria acabe!
¡Quiero esta mano tuya aquí en mi mano
Como una blanca palomita suave!

Quiero por lumbre del vagar oscuro
Esta ilusión querida
De ser contigo siempre, y al seguro
De tu ternura deslizar la vida!...

Oh amada, el aire tembloroso vuela
Porque tu leve aliento se ha llevado;
Todo calla en la noche, porque vela
Tu silencio adorado:

Naturaleza así, cómplice inmensa
De la llama infinita,
Lánguida arrulla y aromada inciensa
La hora de luz en que el amor palpita...

¡Aurea pasión de amor, divina ciega!
¡Grave y austero su inefable encanto,
Porque del fondo de los siglos llega,
Y en el camino la vendieron tanto!

Aurea pasión de amor! ¡Cómo parece
Que algo remoto en su latir despierta,
Que este profundo halago en que nos mece
Es la ternura de la estirpe muerta!

¡Cuánto noble amador cuya figura
Surge en perpétua fama,
Cuánta novia suavísima y oscura
En nuestra carne resucita y ama!

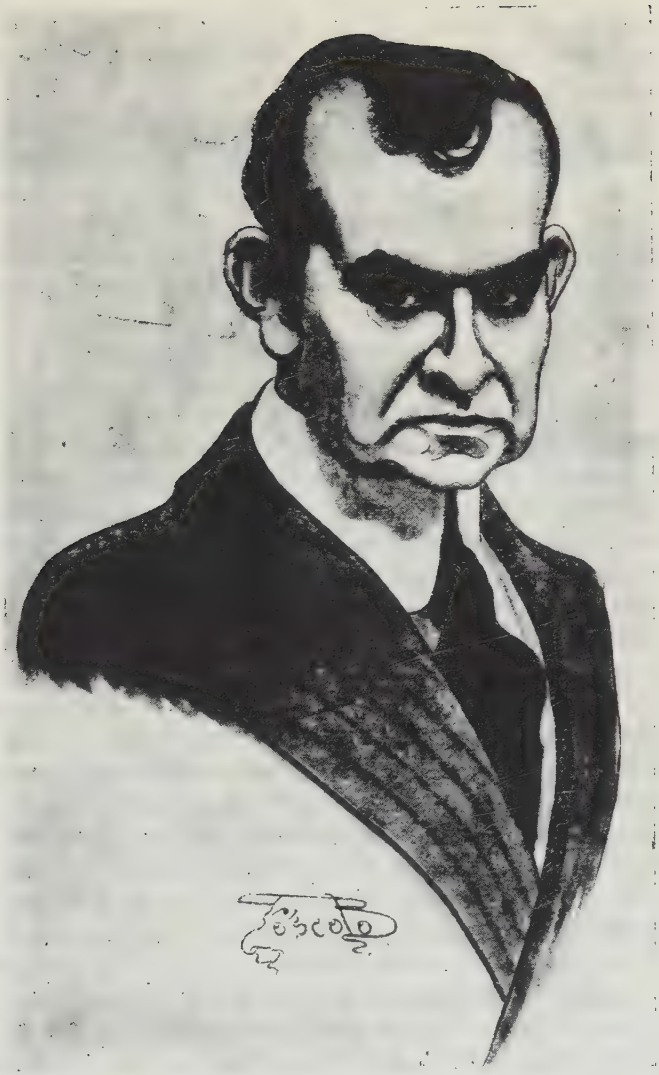
Como esta noche luminosa y plena
Es, alma mía, la emoción de amante:
Misterio enorme, vaguedad serena,
Vertiginosa infinitud radiante.

Oh amada: el córazón en donde nace,
De la celeste gracia fué colmado:
Guarda la gloria del Señor, cual yace
En el misterio del copón sagrado...

Pues dije su cantar en tus oídos,
Callemos, aquí juntos, blanca mía:
Guardemos en el pecho, recogidos,
Su excelsa majestad de eucaristía!

CARLOS OBLIGADO.

1913.



Carlos Obligado

FEDERICO NIETZSCHE Y RICARDO WAGNER

(Conclusión)

III

Para proseguir este análisis de las ideas inspiradas a Nietzsche por el genio de Ricardo Wágner, debo antes hacer notar aquí que tanto en *El Nacimiento de la Tragedia* como en *Ricardo Wágner en Bayreuth,* es muy sensible la ausencia completa de reflexiones directas sobre el arte, la técnica y los procedimientos de Wágner. Es que en sus libros de juventud Nietzsche se limitó a trazar en vez de la silueta real de Wágner, el esbozo de una figura completamente subjetiva: el ideal del poeta trágico, ideal que correspondía un tanto al teórico de *Opera y Drama,* pero muy imperfectamente al autor de la *Tetralogía.* Al estudioso del arte wagneriano es fácil notar el desequilibrio existente entre las obras y las teorías de Ricardo Wágner; que los cuadros sin duda alguna grandiosos de la *Tetralogía* encuadran muy imperfectamente en las teorías estéticas de los escritos de Zurich.

El desequilibrio no podía escapar ni en el primer momento a un espíritu tan penetrante y tan profundo como el de Nietzsche. Desde la primera hora de sus relaciones, Nietzsche redactó sus notas sobre las fallas e inconvenientes de las teorías wagnerianas y los graves defectos que percibía en las obras teatrales de Wágner. Públicamente, haciendo honor a su lealtad y a sus sentimientos, ensalzó hiperbólicamente la obra y la personalidad del amigo que le distinguía con su intimidad y con su confianza. En privado, comentó, para sí solo, las muchas cuestiones prácticas sobre las cuales estaba en completo desacuerdo con el maestro. Estas rápidas divergencias provenían de una diferencia radical de tem-

peramento en los dos amigos. Contra lo que pudiera hacer suponer un examen superficial de los escritos de juventud de Nietzsche (me refiero tan sólo a los que fueron publicados en vida del autor), por todos los votos de su sensibilidad y por su manera de considerar los problemas fundamentales de la existencia, Nietzsche se había colocado entre los antípodas de Wágner y de Schopenhauer.

Invito al lector sincero a que se pregunte y se conteste si en aquel pesimismo audaz y afirmativo de *El Nacimiento de la Tragedia,* que he analizado más arriba, si en toda aquella glorificación luminosa y admirable de las fuerzas terribles de la naturaleza, halla trazas del catolicismo romántico de Wágner y de la religión del renunciamiento de la moral schopenhaueriana. Nada más contrario a un sentimiento o a una actitud de renunciamiento que aquel pesimismo glorificador, que responde con un desafío al enigma de la existencia, que dice *sí* ante el dolor como ante la alegría, y que en su propia exuberancia transfigura las imágenes de la fealdad y del sufrimiento en figuraciones de alegría y de belleza. Al redactar las páginas ditirámbicas de *El Nacimiento de la Tragedia* estuvo más lejos que nunca del verdadero espíritu del wagnerismo, así como nunca estuvo más cerca del corazón de Wágner.

Poco a poco su espíritu, su sentido crítico dominó las expansiones y los entusiasmos de su sensibilidad. Más arriba he dicho que en 1868 encontraba ya que las bellezas de *La Walkiria* están contrabalanceadas por igual número de defectos. La dedicatoria inédita de *El Nacimiento de la Tragedia* es de un impertinente antiwagnerismo. En 1874 empezó a redactar algunas reflexiones inspiradas por la estética wagneriana, que le fueron alejando poco a poco de las obras que tanto había admirado en un principio [1] Cuando en 1876 publicó *Ricardo Wágner en Bayreuth* su distanciamiento teórico del wagnerismo era ya radical.

En un escrito de juventud habla del *genio actor* y analiza los recursos que pide a las demás artes y su manera de combinarlos. Nietzsche no nombra a Wágner, pero sus anotaciones le son es-

(1) Escrito este trabajo he leído en los números de febrero de 1914 del *Mercure de France* la traducción de algunas reflexiones inéditas de Nietzsche sobre Ricardo Wágner. Corresponden a los años 1874 y 1885-1888, pero nada nuevo agregan a lo que contienen estas páginas. El traductor, Henri Albert, antecede los escritos de Nietzsche de algunas notas que coinciden en un todo con mis apreciaciones.

trictamente aplicables: El *genio actor,* dice Nietzsche, utiliza el gesto, el discurso, la melodía del discurso y por encima de todo ello los símbolos reconocidos, recogidos en la historia de la expresión musical. Ha de tener a su disposición una gran riqueza de recursos expresivos muy desenvueltos, las formas de expresión determinadas, habituales, de innumerables emociones. Citándolas en su composición el artista trae a la memoria del auditor estudios emocionales definidos. De esta manera la música se convierte realmente en "medio de expresión"; pero así deja de ser orgánica y se la mantiene en un nivel estético inferior. Verdad es que al maestro músico le queda siempre el recurso de entrelazar de la manera más artística que le es posible todos aquellos símbolos expresivos; pero siempre, con este procedimiento la música deja de ser orgánica porque su plan y el verdadero lazo del conjunto son extramusicales. Sin embargo, injusto sería hacer por ello reproches al autor dramático. Puede utilizar en provecho de su drama la música como medio, así como utiliza la pintura. Tal música tomada en sí es comparable a la pintura alegórica: su sentido propiamente dicho no reside en la imagen, directamente, razón por la cual puede ser muy bella.

Más tarde, en 1888, no dirá cosas más profundas sobre la esencia de la música dramática wagneriana. Pero el tono mesurado que domina en estas notas críticas de la juventud del autor va desapareciendo poco a poco en los escritos sucesivos, para ser reemplazado por una fogosidad creciente y enconada a medida que se debilitaban en Nietzsche los lazos de orden ideal que le unían a Ricardo Wágner.

En una nota contemporánea del escrito *La Concepción dionisíaca del mundo* propone una interesantísima solución al problema del drama lírico, solución que el mismo Nietzsche daba por irrealizable, a lo menos en la actualidad. Se inspiraba en lo que creía ver en la tragedia griega primitiva. Sostiene que los cantantes debían ser colocados en la orquesta, debiéndose realizar sobre la escena un simple drama mímico. La concordancia del lenguaje musical con el lenguaje mímico es mucho menos difícil de concebir, piensa Nietzsche, que su concordancia con el lenguaje hablado, porque el lenguaje mímico expresa algo mucho más general y más simple. El cantante es el texto, el *libretto,* es la precisión lógica de las explicaciones, el detalle de los sentimientos y de las ideas, absolutamente contrarios al es-

píritu de la música y que no hacen otra cosa que paralizar perpetuamente su expansión, sin contar que el espectador no oye, no entiende las palabras. Es necesario liberar la música de esta servidumbre y "purificar" la escena de la superfluidad opresiva del cantante.

Creo, dice expresamente Nietzsche, que débese de una manera general suprimir al cantante, porque el cantante dramático es una monstruosidad, o a lo menos que se ha de colocarlo entre los músicos de la orquesta. No tiene el derecho de alterar la música; debe obrar bajo la forma del coro, por la plena sonoridad de la voz humana agregada a la orquesta. En consecuencia debiera restablecerse el coro, y frente a él, el mundo de las imágenes, el mimo. Los antiguos observaban la verdadera relación en la tragedia preesquiliana, relación que debiéramos nosotros restablecer. La voz humana colaborará de dos maneras en la expresión dramática. No hay que recordar que la orquesta no basta y que entre todos los instrumentos la voz humana es el único cuya sonoridad está impregnada de verdadero sentimiento. En segundo término el coro agregaría al drama mímico una especie de comentario lírico que exaltaría su significación. El coro debiera describir entusiasmado su visión, lo que sobre la escena contemplára.

No tengo que detenerme a explicar que estas ideas contradecían fundamentalmente la tesis de *El Nacimiento de la Tragedia.*

En una serie de observaciones directas sobre el arte de Ricardo Wágner, escritas en 1874, expone con la mayor precisión de términos la imposibilidad de una perfecta concordancia entre las artes que concurren a la formación del drama musical, debido a un factor que los teóricos no tomaron nunca en consideración: el tiempo. Hay que observar, dice Nietzsche, que las tres formas de expresión obedecen a leyes de duración muy diferentes. Lo que la música, por ejemplo, dice largamente, la poesía lo dice en dos palabras y recíprocamente. De este hecho derivan dificultades de concordancia que en realidad son irresolubles.

Nietzsche no se contentó con desenvolver estas agudas observaciones que llevaban tan rudos golpes a la estética wagneriana, sino que su texto mismo nos revela un pensamiento oculto, curioso, verdaderamente, en el autor de *El Nacimiento de la Tragedia,* porque considera a Wágner en relación al género de la ópera, no ya como un revolucionario, sino como un consumador

de la evolución completa del género. Sus obras teatrales son óperas y óperas geniales precisamente porque en ellas la tendencia idílica, optimista, la tendencia fundamental de la ópera clásica italiana, alcanza su apogeo y se hace todopoderosa. No otra cosa ha dicho sobre las obras de Wágner la crítica científica más de treinta años después de Nietzsche. En sus conferencias de la universidad de Viena, Guido Adler ha sostenido el mismo pensamiento de modo definitivo e incontrovertible.

Al mismo tiempo que sentaba esta verdad, Nietzsche objetaba a Wágner el error estético de rebajar la música a medio de expresión de hechos y figuras determinadas, cuando puede por sus propios recursos elevarse hasta el más alto poder de expresión de un contenido universal.

Se ve, pues, que Nietzsche desde el primer contacto serio con las obras artísticas de su amigo, había señalado claramente el pecado fundamental de la estética wagneriana, el error generador de todos los otros, su pecado original. No escapa, entonces, a su fina perspicacia, y el descubrimiento lo guarda para sí, que Wágner en vez de ser el poeta trágico, reformador de la moral y de las costumbres, con que él había soñado, no era más que un hombre de teatro, un operista de inmenso genio. Vanidoso y egoísta, en vez de ambicionar el cambio radical de los fundamentos mismos sobre los que reposan la sociedad y el arte contemporáneos, no deseaba otra cosa que el triunfo de sus óperas desproporcionadas y excesivas. Excesivo, tal es el adjetivo con que clasifica en sus notas inéditas al arte wagneriano. Le parece que Bach y Beethoven son "naturalezas más puras" que Wágner. Duda de Wágner no ya como artista "integral", sino hasta como especialista, es decir, como poeta, músico, dramaturgo, y hasta como esteta y pensador. Le parece que en el arte de su amigo lo irregular y lo exagerado del esplendor y de lo ornamental, dan la impresión de la riqueza y del lujo. Señala con profunda repugnancia en el arte de Wágner ciertos elementos reaccionarios, su simpatía por la Edad Media y el Cristianismo, sus tendencias budistas, su amor de lo maravilloso y su excesivo patriotismo alemán. Llega a formular también juicios severos sobre su vida política, sobre su antisemitismo, sobre sus relaciones con los revolucionarios de 1848 y con el rey Luis II.

Estas reflexiones son de 1876. Wágner no había publicado todavía *Parsifal* y Nietzsche se asoció a las fiestas inaugurales del

año 1876, dando a luz su entusiasta panegírico *Ricardo Wágner en Bayreuth.* Juzgando este escrito, publicado cuando Nietzsche se encontraba ya en pleno desacuerdo con los principios y las obras de Wágner, el autor escribió más tarde: "Un psicólogo tendría el derecho de decir que lo que mis años de juventud oían en la música de Wágner no tenía absolutamente nada que ver con Wágner; que, cuando yo describía la música dionisíaca, descubría lo que sentía en mí; que yo traducía y transfiguraba todo en el sentido del nuevo espíritu que me agitaba. La prueba (tan poderosa como una prueba puede serlo) es mi escrito *Ricardo Wágner en Bayreuth.* En todos aquellos de sus pasajes, que son decisivos en cuanto a la significación psicológica sólo se trata de mí, — se puede substituir mi nombre o la palabra Zaratustra allí donde el texto lleva la palabra Wágner. El retrato entero del artista dionisíaco es el retrato del poeta que yo llevaba dentro de mí, el poeta preexistente del Zaratustra, dibujado con una profundidad radical y sin rozar un solo instante la realidad wagneriana. Wágner mismo lo sospechó, no se reconoció en mi libro."

Sobre el fondo esencial del asunto estético, el pensamiento de Nietzsche parece dividirse realmente en opiniones contradictorias. Creía que la forma de expresión musical de las maneras nuevas de sentir, maneras nuevas no por su naturaleza, sino por su poder, no podía ser otra cosa que una vasta sinfonía. Wágner había liberado la sinfonía clásica del esquematismo latino, rompiendo las cadenas del ritmo. De esta música libre de todas las servidumbres particulares de la época a la música absolutamente libre, dionisíaca, no hay más que un paso. Se puede suponer con toda verosimilitud que Nietzsche creía hallar franqueado este paso en *Tristán e Iseo,* mientras colocaba *Lohengrin* y *Siegfried* en el dominio del *idilio,* de la ópera clásica, optimista y tradicional.

No dice en público todo lo que piensa, que las obras de Wágner no son otra cosa que óperas, y ¿cómo explicar esta ambigüedad de pensamiento que sus enemigos le reprochan con tanta acritud? Ante todo hay que recordar que las ideas de Nietzsche sobre la música nacieron de su gran entusiasmo intelectual por el pesimismo y de las fuertes emociones de su sensibilidad y de las excitaciones de su imaginación que le provocaba el arte sonoro. Nietzsche era joven y era sobre todo profundamente sincero.

Sus experiencias son siempre para la juventud la medida de todas las cosas. Nietzsche quiso confundir en un solo sentimiento su entusiasmo por el pesimismo y su admiración de la música, persuadiéndose que la música expresa en el lenguaje emocional lo que la doctrina pesimista expresa por el lenguaje de la inteligencia. "Cuando yo tenía 21 años, dice Nietzsche, era tal vez la única persona de Alemania que asociara estos dos nombres: Ricardo Wágner y Arturo Schopenhauer en un único entusiasmo."

Cuando se dió cuenta clara que la música no tiene absolutamente nada que hacer con la verdad filosófica, proclamó la verdad por encima de todo, y experimentó hacia estas creencias de su juventud un desdén profundo.

Nietzsche fué además leal, fiel a sus sentimientos, hasta que pudo. Cuando su ilustre amigo estaba por alcanzar su triunfo definitivo, triunfo que había esperado cincuenta años, Nietzsche, con toda la efusión de su corazón asocióse a la alegría de Wáner, dando al público aquellas páginas entusiastas, y acallando momentáneamente las voces enemigas que se elevaban en su interior, como una tentación maldita y fatal.

La víspera de la apertura del nuevo templo a los catecúmenos de la cultura neotrágica, olvidó sus reservas, y se confortó con alegres esperanzas. Fué una momentánea tregua, seguida del desencanto más doloroso. Aquellas fiestas de inauguración del teatro constituían la primera realización práctica de las ideas estéticas y culturales de Wágner, eran su prueba definitiva. Sus incidentes mundanos y vulgares, la chocante vanidad de Wágner, las extravagancias del rey Luis de Baviera, lo ridículo de la actitud de Liszt, suegro del héroe, rodeado de una corte femenina, de mujeres histéricas y *nouveau siècle,* el aparato teatral de las representaciones, todo, en una palabra, chocó profundamente a su temperamento serio, a su profunda sensibilidad, a la sinceridad de su carácter, a su gusto elevado y a sus sueños filosóficos.

Al primer contacto con la realidad de la cosas se desvanecieron sus últimas esperanzas. El hombre a quien había tomado por un poeta trágico, cuyo arte debía ser la expresión de una filosofia anticristiana, pagana, rebosante de audacia y de espíritu de libertad, no era más que un simple operista vanidoso y mundano. "Vió de repente, como dice Seillière, [1] que el maestro que había trona-

(1) *Apollon ou Dionysos?,* París, 1905.

do durante un cuarto de siglo contra la ópera, forma degenerada del gran arte, no había hecho más que óperas que se prolongaban más allá de los límites de la paciencia humana".

Nietzsche había sido víctima de un generoso error, que era suponer que sus contemporáneos estaban dotados del mismo temple de alma, de la ingenuidad de su fe intelectual y de la sinceridad con la que le afectaban trágicamente las vicisitudes de las ideas y de los sistemas del hombre, cualidades que hicieron de él uno de los héroes de la epopeya del pensamiento humano. Nietzsche muy ingenua y sinceramente había creído remontar hasta los orígenes ciertos del gran espectáculo nacional de los griegos en el cual Esquilo y Sófocles hicieron hablar a los dioses, a los hombres y a la música con una armoniosa elocuencia trágica no igualada jamás y sobre la índole de la cual se discute todavía. Nadie, en efecto, ha podido aclarar hasta hoy de qué naturaleza era la música de aquel pueblo tan maravillosamente dotado que en todas las artes del espíritu nos legó monumentos de una perfección desesperante, ni qué parte tuvo en aquellas tragedias antiguas en las que la epopeya de los tiempos primitivos, el himno religioso y patriótico se mezclaban con la pintura, no de caracteres humanos, sino de las grandes pasiones humanas.

El desencanto de Nietzsche fué completo; no trató de ocultarlo al mismo Wágner, quien demasiado feliz y preocupado con la apoteósis que se rendía a su arte y a su persona, apenas si se contentó con reir burlescamente de la actitud morosa de su joven amigo. Nietzsche se alejó de Bayreuth presa su alma exaltada de un drama íntimo y punzante. Hemos dicho que sobre el valor de cada uno de los elementos empleados por Wágner en su síntesis artística había redactado notas llenas de escepticismo y de dudas. Pero en esta ocasión no se trataba ya del valor de esos elementos aislados, sino de la significación de conjunto de la obra de Wágner y sobre todo del valor de Wágner como artista, de las ambiciones fundamentales de su carácter y de sus aspiraciones últimas y supremas. Fiel siempre a su alta y noble concepción de la amistad, tuvo por un tiempo la esperanza de convertir a Wágner y obligarle a abjurar de sus comunes aberraciones schopenhauerianas y del misticismo católico hacia el cual se inclinaba cada vez más el gran artista; pero Wágner estaba ya al fin de su carrera y era demasiado viejo ya y demasiado orgulloso para aceptar inspiraciones nuevas de un amigo a quien llevaba treinta

y un años de edad. La aparición posterior de *Parsifal* fué para Nietzsche un documento decisivo, que le determinó a alejarse definitivamente de Wágner tanto o más que las crueles alusiones que éste hiciera ante amigos comunes interpretando la actitud de Nietzsche como una traición interesada, nacida de la envidia y tal vez de un desequilibrio mental. Las mismas suposiciones injuriosas aparecieron en un artículo sin firma de las *Bayreuther Blatter,* órgano oficial de los círculos wagnerianos. Se supone con razón que el artículo era del mismo Wágner.

IV.

La ruptura con Ricardo Wágner es el acontecimiento más grave de la existencia de Nietzsche. Esta ruptura marca el comienzo de su nueva existencia, porque al tener fuerza y valor para dominar sus sentimientos más hondos y alejarse de Bayreuth, se alejaba también, implícitamente, de todo su pasado, realizando de este modo el primer acto libre, la primera rotunda afirmación de su sabiduría. Puede asegurarse que Nietzsche en un breve y luminoso análisis de una tragedia de Shakespeare, en *La Gaya Ciencia,* hacía su propia psicología en este momento importante de su vida al trazar el retrato moral de Brutus. Terrible resumen de la más alta moral, es para él el caso de Brutus y para nosotros el suyo propio. Se trata en ambos de la independencia del alma ante la cual ningún sacrificio puede parecer demasiado grande. Y es necesario saber y poder sacrificar a tal independencia hasta el amigo más querido, aunque fuera el hombre más extraordinario, ornamento del mundo, un genio sin igual, siempre que por el amigo corriera algún peligro esa libertad moral, que es patrimonio y característica de las grandes almas. Si la altura en la que el dramaturgo coloca a César es, dice Nietzsche, el honor más subtil que podría hacer a Brutus, paralelamente puedo decir que la situación única que en el mundo correspondía a Wágner, agiganta el honor que sobre Nietzsche recayó al librarse de Wágner. Porque es de pensar con asombro en la inmensa fuerza interior que necesitarían disponer ambos héroes para cortar los *nudos* de sus respectivas tragedias.

Nietzsche había hallado sin buscarla su propia senda. [1] Libre por completo de todas las sugestiones que hasta aquel entonces había sufrido, más seguro de sí y del verdadero acento de sus voces interiores, pudo volver hacia la vida contemporánea una mirada de observación más personal y apreciar mejor el valor de sus cosas y de sus hombres.

Aplicó los instrumentos del análisis más implacable a todas las manifestaciones de la vida moral de su tiempo, para llegar al resultado desolador que la nuestra es una época de decadencia, en la que los instintos creadores se pierden en la esterilidad y el nihilismo.

Rotos por completo los lazos sentimentales que le unían a su amigo de una manera ideal, muerto Wágner, dijérase que su pensamiento íntimo y verdadero, contenido tan largo tiempo, reaccionara violentamente, expandiéndose con empuje extremado, sin miramiento alguno ni medida que lo encauce y lo retenga. Da un ímpetu nuevo, de más empuje, casi rencoroso, a las notas críticas que redactara durante sus primeros años de amistad con Wágner, y antes de sistematizarlas en la célebre Carta de Turín, va desparramándolas por sus diversas obras, feliz de poderlas dar a luz, contento de poner en libertad ideas que parecen agobiarle con su peso.

Entre las fechas de publicación de *Ricardo Wágner en Bayreuth* y la Carta de Turín corre un intervalo de doce años, en el que hay que colocar toda la obra literaria del autor.

El ataque rudo, violento, no siguió inmediatamente al elogio entusiasta; se prepara paulatinamente, y aunque había madurado desde largo tiempo en el espíritu de Nietzsche, se manifiesta recién abiertamente, cruelmente, en los últimos folletos que escribió.

Nietzsche empieza por relatar de una manera muy sugestiva, muy acertada, lo que él llama *La historia del Anillo del Nibelugo,* que es en realidad la historia del espíritu de Ricardo Wágner. Durante la mitad de su vida, dice Nietzsche, Wágner creyó

(1) En los números 370 de *La Gaya Ciencia,* 460 de *La Voluntad de Poder* y en el prólogo de *El Caso Wágner* da las razones que le habían alejado tanto de Schopenhauer como de Wágner. Comprendió que su instinto le llevaba hacia lo contrario de lo que en realidad habían querido estos dos románticos pesimistas; su instinto le arrastraba hacia el anticristianismo más radical, hacia un realismo inmoralista que es una justificación admirable de la vida en todo lo que tiene de terrible, equívoco y engañador.

en la *Revolución* como sólo podía creer un francés. Seguía sus huellas en los caracteres rúnicos de la mitología, creía descubrir en Sigfrido el revolucionario típico. "¿De dónde provienen todas las desgracias de este mundo?" se preguntó Wágner. "De antiguas convenciones" respondió, como lo hubiera hecho cualquier ideólogo revolucionario. Es decir: de las costumbres, de las leyes, de las morales, de las instituciones, de todo lo que sirve de base al mundo viejo, a la sociedad antigua. ¿Cómo suprimir el mal en el mundo? No hay más que un solo medio: declarar la guerra a las convenciones (la tradición, la moral). *Es lo que hace Sigfrido.* Comienza en buen hora; su nacimiento es ya una declaración de guerra a la moral — nace del adulterio y del incesto. No se trata en esto de la leyenda, es Wágner quien ha inventado este gesto radical; sobre este punto ha *corregido* la leyenda... Sigfrido continúa como ha comenzado: sigue el primer impulso, demuele toda tradición, todo respeto, todo temor. Abate lo que le disgusta. Tumba sin respeto todas las viejas divinidades. Pero su ambición general tiende *a emancipar la mujer, a liberar a Brunilda...* Sigfrido y Brunilda, el sacramento del amor libre; el comienzo de la Edad de Oro; el crepúsculo de los dioses de la vieja moral! — *el mal queda abolido...* El navío de Wágner bogó largo tiempo sobre esta ruta; y no hay que dudar que Wágner buscaba su fin más elevado. ¿Qué sucedió? Una desgracia. El navío de Wágner dió contra un escollo que era la filosofía de Schopenhauer. Wágner quedó inmovilizado por esta opinión *opuesta* del mundo. ¿Qué es lo que había puesto en música? El optimismo. Wágner quedó confundido. ¡Un optimismo para el que Schopenhauer había creado un cruel epíteto — el optimismo *sirvergüenza!* La confusión de Wágner redobló. Reflexionó largamente; su situación parecía desesperada... Por último vió entreabrirse una salida: ¿Qué sería del escollo que lo había detenido si hiciera de él un *Término proyectado,* su idea oculta, la dirección querida de su viaje? Y se puso enseguida a traducir *El Anillo del Nibelungo* en lengua schopenhaueriana. Todo anda al revés, todo se derrumba, el mundo nuevo es tan malo como el antiguo: la *nada* de la Circé india hace gestos... Brunilda que, según la idea primitiva, debía dejarnos cantando un himno en honor del amor libre, embaucando al mundo por medio de la utopía socialista del "todo irá bien", Brunilda tiene ahora otra cosa que hacer. Debe primero estudiar a Schopenhauer; debe

luego poner en verso el cuarto libro del *Mundo como Voluntad y Representación*... Wágner estaba salvado. Dicho con seriedad, todo ello fué una redención. Wágner debe a Schopenhauer un beneficio inapreciable. El *filósofo de la decadencia* lo convirtió en *el artista de la decadencia.*

Wágner es, afirma Nietzsche sin ambages, el artista prototipo de la decadencia, el artista moderno por excelencia, el Cagliostro del modernismo. Por boca de Wágner el modernismo cuenta sus secretos más íntimos, no disimula lo malo ni lo bueno, ha perdido el rubor ante sí mismo. Puede en consecuencia afirmarse que está muy cerca de haber calculado lo que vale el espíritu moderno quien haya llegado a apreciar lo que hay de bueno y de malo en Wágner.

¿Cuáles eran las verdaderas, las profundas, las ocultas tendencias espirituales de Ricardo Wágner? Aquella corta historia del *Anillo del Nibelungo* nos lo ha dicho ya. *Parsifal,* coronamiento de toda su obra de artista y de pensador, es el signo que mejor revela el verdadero fondo de su naturaleza moral.

Al caer con esta obra de rodillas ante la Santa Cruz, vino a demostrar palmariamente que había sido siempre un romántico caduco y desesperado. Como todos los románticos empedernidos, Wágner considera el arte y la filosofía como remedios y socorros que le salven de la corrupción y del nihilismo de los instintos. Pide a la filosofía y al arte la calma, el silencio, un mar liso y más aún, el ahogo, la locura, la embriaguez. Y así no hubo en la esfera de la vida del espíritu ni fatiga, ni decrepitud, ni cosa mortal destructora del instinto vital que no haya protegido secretamente con su arte. Entre los pliegues luminosos del ideal escondió el más negro obscurantismo. Acogió todos los instintos nihilistas, destructores, halagándolos y disfrazándolos con la música; aduló toda manifestación del cristianismo, toda expresión religiosa de la decadencia. Prestad atención: Todo lo que ha brotado en la tierra de vida empobrecida, toda la moneda falsa de lo transcendente y *del más allá,* encontró en el arte de Wágner su más sublime intérprete, no por medio de fórmulas — Wágner era demasiado listo para emplear fórmulas, — sino por medio de una seducción de la sensualidad que tiende a debilitar y a fatigar la inteligencia. Toda la vida estuvo sonando el cascabel con las palabras redención, lealtad, pureza, y abandonó este mundo *corrompido* entonando un himno a la castidad. La

redención sugirió a Wágner las meditaciones más profundas. La ópera de Wágner es la ópera, por excelencia, de la redención, ¡con qué facundía varía este *leit-motiv!* (1)

La grandeza de un artista, como él mismo dice en *La Voluntad de Poder,* no ha de medirse por los "bellos sentimientos" que provoca, sino por el esfuerzo que hace para aproximarse al *gran estilo,* y el "gran estilo", nos ha dicho en *El Viajero y su Sombra,* nace cuando lo bello obtiene la victoria sobre lo enorme. En el arte wagneriano se halla, justamente, mezclado de la manera más seductora, lo que hoy es más necesario a todo el mundo — los tres grandes estimulantes de los agotados: *brutalidad, artificio* e *inocencia.* — En cambio nótase la ausencia completa de todo lo que caracteriza a lo bello: facilidad, elegancia, simetría de las partes, proporcionalidad, naturalidad, espiritualidad, serenidad en el estilo, el gran estilo que desdeña gastar, que no es más que forma, lógica, simplicidad, ausencia de equívocos, matemática, *ley.*

El estilo dramático en música, tal como lo entiende Wágner, es la renunciación a toda especie de estilo, bajo pretexto de que hay algo cien veces más importante que la música, es decir, el drama. Wágner sabe pintar, se sirve de la música no para hacer música, sino para reforzar las actitudes, como poeta. Ha recurrido a "los bellos sentimientos", a las "ideas elevadas" como todos los artistas de teatro; pero, ¿qué tiene que ver todo esto con la música?

---

(1) H. Lichtemberger, uno de los más autorizados escritores del wagnerismo, confirma plenamente este juicio de Nietzsche. Dice este escritor en su notable libro *Ricardo Wagner poeta y pensador,* página 468: "Hemos visto en Wágner manifestarse el instinto "religioso" en todas las épocas de su vida bajo la forma de una aspiración constante hacia un ideal lejano de pureza, de luz, de amor, hacia un más allá ya concebido como realizable en la tierra, o más frecuentemente como supraterrestre. Este "más allá" se nos presenta en *El Navío Fantasma* y *Tannhäuser* como el "reino de Dios", en *El Anillo del Nibelungo* y en los escritos revolucionarios del período de 1848 a 1851, como el "reino del amor" y la "Sociedad del futuro", en *Tristan e Iseo* y en las cartas escritas hacia 1854 como el "reino de la noche" y el "nirvana" budista; en *Lohengrin* y *Parsifal* como el "reino del *Graal*" y en las obras del último período como el advenimiento de la regeneración humana". En Sakya-Muni y sobre todo en Jesús-Cristo, Wagner adora los representantes humanos más perfectos, más "divinos" de este ideal de pureza hacia el que tiende, y al mismo tiempo se esfuerza también en encarnarlos en ciertos personajes de sus dramas, por ejemplo, en Senta y en Elisabeth, en Brünnhilde y en Iseult, en Lohengrin y en Parsifal; Elisabeth que intercede ante Dios por el pecador arrepentido, puede compararse fácilmente a la Virgen María; lo mismo Parsifal, como hemos visto, en una especie de Jesús-Cristo caballeresco, etc." Guido Adler razona en el mismo sentido.

Nietzsche analiza luego el estilo wagneriano. ¿Qué es lo que caracteriza, pregunta, toda decadencia literaria? Que en ella el conjunto no tiene vida. El vocablo se erige en soberano y salta fuera de la frase; la frase se hincha y obscurece el sentido de la página; la página adquiere vida a costa del conjunto, que deja de ser un conjunto. Es lo que distingue a todo estilo de decadencia: a cada paso anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad, "libertad individual" hablando en el lenguaje de la moral, "derechos iguales para todos", según el vocabulario de la teoría política. La vida, la *vitalidad* misma, la exuberancia y la vibración de la vida trasladadas a los órganos más ínfimos. En todas partes la parálisis, la fatiga, la catalepsia o la guerra y el caos: ambos cada vez más visibles a medida que se asciende a las formas superiores del organismo. Y el conjunto, falto de vida, resulta una aglomeración artificial, un compuesto facticio.

Tales son también las características más notables del estilo wagneriano. Una lógica de los lineamientos grosera y muy acentuada; el motivo simplificado hasta la fórmula; la tiranía absoluta de la fórmula, y en el trazado delimitado por las líneas, una salvaje multiplicidad, una masa aplastante que turba los sentidos; la brutalidad de los colores, de la materia, de los deseos y el triunfo por las grandes masas: Wágner en música, Zola y Hugo en las letras, Taine en el orden intelectual.

En Wágner no hay tonos sino gestos. Por medio de gestos empieza a tantear en la semióptica musical. En esto es en lo que hay que admirarle: hay que ver cómo descompone las cosas, cómo las divide en pequeñas unidades, cómo anima esas unidades, como las hace resaltar y las coloca en posición visible. Wágner es digno de admiración y hasta de amor en la invención de lo que hay de más ínfimo: la concepción de los detalles. Se le puede en esto llamar con sobrada razón maestro de primer orden, el más grande *miniaturista* musical que haya existido, que consigue meter en el espacio más pequeño una infinidad de intenciones y sutilezas, con gran riqueza de colores, de medias tintas, de claridades misteriosas y agonizantes. Es todo lo que constituye su carácter insidioso e hipnotizador. Pero en esto gasta su fuerza; lo demás no le importa nada. ¡Cuán torpe, mezquino y nocivo es su método de desenvolvimiento, el esfuerzo que hace para entretejer lo que brotó separado! Su manera de proceder recuerda la de los hermanos Goncourt, cuyo estilo se parece bajo tantos aspectos al de Wágner.

Todo esto lleva a Nietzsche a preguntarse si en realidad Wágner era músico, y contesta: Antes que músico siempre fué otra cosa: un incomparable histrión, el más grande de los mimos, el genio teatral más sorprendente que han poseído los alemanes, su talento escénico por excelencia. El puesto de Wágner no está en la historia de la música. Decir Wágner y Beethoven es blasfemar y cometer una injusticia hasta con el mismo Wágner. Como músico no fué, en resumen, más que lo que era por naturaleza: se *hizo* músico, se *hizo* poeta, obligado por el tirano que llevaba dentro, por su genio de cómico. No se puede comprender nada en Wágner mientras no se adivina ese instinto dominante en él.

Wágner no era músico por naturaleza. Lo demostró sacrificando toda regla y, hablando con mayor precisión, todo estilo en música para convertirla en lo que él necesitaba, en medio de expresión, en refuerzo de la poesía, de la sugestión, del elemento pintoresco psicológico. En este punto Wágner se nos presenta también como un inventor y un innovador de primer orden; *aumentó hasta lo infinito el poder expresivo de la música;* es el Víctor Hugo de la música considerada como lenguaje, suponiendo que en determinadas circunstancias la música pueda dejar de ser música trocándose en lenguaje, en instrumento, en *arcilla dramatúrgica.*

Wágner ha descubierto la magia que se puede ejercer hasta con una música incoherente y reducida a sus formas elementales. Bástale lo elemental del sonido, del movimiento, del color, la materialidad, en suma, del arte sonoro. Wágner no discurrió jamás como un verdadero músico. Buscaba nada más que el efecto. Se pasó toda su vida repitiendo "que su música no era sólo música y significaba mucho más". Decir "esta música no es sólo música" es impropio del lenguaje de un verdadero músico. Wágner, hay que insistir en ello, no era de inspiración larga, sostenida; tenía que hacer obra descosida, reunir motivos, actitudes, gestos, fórmulas, complicaciones, repeticiones. Como músico fué siempre un retórico. Le era menester poner siempre por delante su "esto significa...", "la música no es más que un medio". Tal era en realidad su teoría y la única práctica de que fué capaz. Desarrolló la *sensualidad* de la música, hizo triunfar el esplendor pictórico, el poder material de los sonidos acumulados, el simbolismo de la resonancia, del ritmo, de los colores de la armonía.

Todo eso lo buscó, lo encontró, lo sacó de la música para desenvolverlo prodigiosamente. Pero es del caso preguntar: ¿qué es lo que valen todas las ampliaciones de los medios de expresión, si lo que expresan, es decir, el arte mismo, ha perdido la regla que debe guiarle?

Hasta aquí Nietzsche. Su ataque, como se ha visto, es tan formidable como bien fundado; sus objeciones incisivas y profundas, se apoyan en un conocimiento escrupuloso del estilo wagneriano. Wágner como músico, sintetiza Nietzsche en una fórmula célebre, es un pintor, como pintor un músico y de una manera general, como artista un comediante.

El artista de la decadencia, tal es su definición. Un decadente típico, tal es Wágner, un decadente que se siente necesario con su gusto corrompido que tiene la pretensión de convertir en un gusto superior, que impone por último su corrupción como una ley, como un progreso, como una conclusión. Su poder de seducción alcanza lo prodigioso, el incienso humea a su alrededor, sus errores estéticos se llaman "evangelio" — y solo en realidad los *pobres de espíritu* se han dejado persuadir por él.

Que se abuse de Wágner en Alemania nada tiene de extraño. Lo contrario sería sorprendente. Los alemanes se han fabricado un Wágner que pueden venerar; los alemanes nunca han sido buenos psicólogos. ¡Pero que se abuse de Wágner en París donde todo el mundo es psicólogo! ¡¡Y en San Petersburgo donde abundan las cosas que en París ni se adivinan!! ¡Cuán estrecho parentesco debe unir a Wágner con toda esta sociedad europea *de decadencia,* para no ser tomado por ella por un decadente! Wágner le pertenece, es su protagonista, su nombre más ilustre... Es un honor para ella elevarlo a las nubes. Porque el hecho de no defenderse de él es ya un síntoma *de decadencia.* El instinto está atrofiado. Lo que se debería temer es precisamente lo que atrae. Se lleva a los labios lo que empuja más pronto al abismo. ¿Un ejemplo? No hay más que observar el régimen que se prescriben los anémicos, los gotosos o los diabéticos. Definición del vegetaliano: un ser que tiene necesidad de una dieta corroborativa. Considerar como nocivo lo que es nocivo, *poder* privarse de lo que es nocivo, es un signo de juventud, de fuerza vital. El agotado, el decadente se siente atraído por lo que es nocivo: el vegetaliano por la legumbre. La misma enfermedad puede ser un estimulante de vida, con tal de ser bastante sano para soportar

este estimulante! Wágner aumenta el agotamiento: por eso atrae a los débiles y a los agotados. ¿Cómo reclutó Wágner partidarios, según Nietzsche? La historia secreta del wagnerismo lo dice. Sus primeros partidarios fueron cantantes que llegaron a interesar como artistas dramáticos y quienes encontraban en el wagnerismo un medio completamente nuevo de producir efecto con poca voz; músicos que aprendieron del maestro de la declamación este principio esencial a la estética de la representación wagneriana: la declamación debe ser tan genial que no deje tomar conciencia de lo que la obra es; músicos de orquesta de teatro que se aburrían antes; compositores que practicaban los procedimientos materiales para embriagar o fascinar al auditor y que aprendieron a manejar los efectos de color de la orquesta wagneriana; todas las especies de descontentos, los cuales a cada revolución esperan tener algo que ganar; hombres prontos a entusiasmarse por todo pretendido "progreso"; los que se aburrían con la música anterior a Wágner; los que se entusiasman por todo lo que es temerario y audaz; y por último todos los literatos infecundos que agitan toda especie de obscuras necesidades de reforma y artistas estériles que admiran y claman por la vida independiente.

¿Quién está hoy del lado de Wágner? Todo el mundo. Esto habla muy poco en honor de todo el mundo. Conocemos las masas, conocemos el teatro. La *élite* del público de teatro, adolescentes germánicos, Sigfridos cornudos y otros wagnerianos, necesita de lo sublime, de lo profundo, de lo aplastante. El resto de la concurrencia, los cretinos de la civilización, los pequeños agotados, los *blasés,* los eternos femeninos, las gentes que digieren con felicidad, en una palabra el pueblo — tienen igualmente necesidad de lo profundo y de lo aplastante. Todos tienen una sola lógica: quien nos abruma es fuerte; quien nos eleva es divino; quien sugiere es profundo.

A pesar de su tono desapacible estas observaciones son casi todas penetrantes y algunas muy acertadas. No digo que en ellas se encuentre la inconmovible verdad; pero ayudarán a que cada uno de nosotros la encuentre, porque la *verdad* es siempre particular y se funda en las sinceras experiencias de cada uno. Las reflexiones de Nietzsche no son, como no podían ser, más que experiencias personales y él lo reconoce con buena voluntad. "En el fondo mis objeciones a la música de Wágner — escribe en *La*

Gaya Ciencia — son objeciones fisiológicas: ¿para qué esconderlas bajo fórmulas estéticas? Me fundo en el hecho de que respiro con dificultad cuando esta música empieza a obrar sobre mí; que enseguida mi pie se disgusta, se rebela contra ella — mi pie tiene necesidad de cadencia, de danza, de marcha, mi pie pide a la música, ante todo, bienestar, el alborozo que procura una buena marcha, un paso, un salto, una pirueta. ¿Pero mi estómago no protesta también? ¿y la circulación de mi sangre? ¿mis entrañas no se entristecen? ¿no me enronquezco insensiblemente? Y me pregunto: ¿en último caso qué es lo que pide mi cuerpo a la música? Creo que pide un *aligeramiento,* como si todas las funciones animales debieran ser aceleradas por ritmos ligeros, audaces, desenfrenados y orgullosos; como si la vida de hierro y de plomo debiera perder su pesadez bajo la acción de melodías doradas, delicadas y dulces como el aceite. Mi melancolía quiere reposar en las prisiones y en los abismos de la perfección: es por esto que tengo necesidad de música. ¡Qué me importa el teatro! ¡Qué me importan los calambres de sus éxtasis morales en los que el *pueblo* se satisface! Se adivina: tengo un natural esencialmente antiteatral, — pero Wágner, por el contrario, era esencialmente, como he dicho, hombre de teatro y comediante, el mimo más entusiasta que ha existido jamás hasta como músico!"

En sus apuntes y notas preparatorias para la composición de *La Voluntad de Poder,* Nietzsche ha esbozado una teoría demostrativa de que la evolución general del arte, en el sentido del *cabotinage,* es una manifestación de la degeneración fisiológica, más exactamente una forma de la histeria, así como cada una de las corrupciones y deformidades del arte imaginado por Ricardo Wágner. Sus objeciones contra el wagnerismo tienen el valor, la significación, en cierto modo, de experiencias fisiológicas. No se expresa en ellas un juicio tardío y madurado por reflexión o por cálculo, deducido de cualesquiera principios presuntuosos de estética. Sus objeciones son traducciones de los votos de una sensibilidad profunda sacudida con violencia por un arte que era particularmente nocivo a su salud, contrario a sus votos y a sus deseos. Intelectualmente Wágner y Nietzsche, como éste lo dice, eran dos navíos con rutas diferentes. Desde los años del gimnasio vemos a Nietzsche encaminarse resueltamente hacia la negación radical de los principios del cristianismo, de los principios de su moral y de todos los movimien-

tos históricos derivados de aquella religión. Era dirigirse al polo opuesto de lo que había buscado Wágner durante su existencia entera. El conjunto enorme de sus escritos de los años 1869 a 1875 contienen las primeras manifestaciones de estas tendencias antimodernas que no hará más que comentar y explayar en sus obras posteriores. Para quien ha leído una vez con método las obras principales de Nietzsche, el romanticismo musical, pesimista y metafísico de *El Nacimiento de la Tragedia* y de *Ricardo Wágner en Bayreuth,* adquiere a la segunda lectura un tono falso, insincero; semeja una fantasmagórica decoración detrás de la cual se mantiene oculto el artífice; suena como una música dulzona, de ritmos artificiales y rebuscados, de una resonancia cómica y un poco sorprendente en la cual se oyen a veces, de tanto en tanto, como contra la voluntad del autor, algunos acordes rudos y verdaderos. En esas dos obras no se presenta Nietzsche con la libertad absoluta de sus movimientos y de sus pensamientos; parece cohibido, empequeñecido, trabado en sus gestos y acciones bajo el pesadísimo manto de metafísico que endosó momentáneamente para oficiar en el culto del arte nuevo. Es necesario saber leer esas obras para encontrar en ellas el rico filón oculto, subterráneo, sin mezcla alguna, edulcorado de toda impureza, de la quilatación más pura. Nietzsche escribió estas obras movido por simpáticas circunstancias y sentimientos muy respetables. Si se vió precisado a atacar a Wágner fué una fatalidad.

Como él mismo lo explica, no atacaba a las personas directamente; "se servía de las personas como de vidrios de aumento que hacían visible alguna calamidad pública aun oculta y difícil de notar". Así trató a David Strauss, a Arturo Schopenhauer, que fué su primer educador. Así atacó a Wágner, dicho más exactamente, combatió en el arte wagneriano "el carácter engañoso e híbrido de nuestra *civilización* que confunde lo refinado con lo abundante, lo tardío con lo grandioso". Sin embargo, siguió siempre, como de cierto lo sabemos, cultivando en su intimidad, frecuentemente, el arte wagneriano y pagó a Wágner los divinos instantes de felicidad que le debía con un afectuoso reconocimiento que no se desmintió jamás. (1) Wágner demasiado viejo y presuntuoso no podía creer en la existencia de tales sentimientos

(1) Pruebas de ello son el número 179 de *La Gaya Ciencia* y los números 5 y 6 de *Ecce Homo* y algunas de sus últimas poesías.

en quien pública y valientemente se veía necesitado a volverle la espalda con dolor. (1) Con dolor porque su naturaleza moral no le permitía sacrificar su sinceridad intelectual a sus afectos de corazón. Comprendió que su alejamiento de Wágner le era forzoso.

"Alejarme de Wágner era una fatalidad para mí", dice Nietzsche; y lo fué porque seguir oficiando en el culto wagneriano importaba para él renunciar a sus propias ideas, a sus aspiraciones más sagradas, renunciar a sí mismo. Sabemos todos que esto era, afortunadamente, imposible. Fueron dos hombres de genio absolutamente diverso, dos naturalezas morales contrarias; un adolescente crédulo y apasionado en pleno despertar del genio, Nietzsche; Wágner un viejo magnífico y dominador, en los últimos años de la creación y de la lucha; dos mundos bien distintos, con sus órbitas separadas, que el destino pareció juntar para darnos enseguida el espectáculo de su separación inevitable, de su imposible conciliación. Los hombres de genio, como creen Emerson, Carlyle y Renan, vienen a la vida con un destino representativo y simbólico, y bien puedo suponer que esta dramática aventura podría revelarnos alguna verdad más alta de lo que ya nos dice sobre la psicología de los dos protagonistas. Como yo con este largo escrito sólo me propuse contar los incidentes de esta amistad, dejo en libertad al lector para que por sí mismo deduzca las substanciales reflexiones que le sugerirán, sin duda alguna, los hechos relatados.

MARIANO ANTONIO BARRENECHEA.

---

(1) Wágner consideró su amistad con Nietzsche como un acontecimiento desgraciado de su vida del que no quiso acordarse más. Creyó, y en su situación era difícil toda suposición contraria, que Nietzsche se le había acercado para medrar y prosperar a su sombra y que si en el momento del triunfo le atacaba era para ponerse mejor en evidencia. ¡Cuán cierto como triste es que por mucho que nos acerquemos a nuestros amigos siempre es para ellos impenetrable el fondo de nuestras almas!

Hallándose Wágner cierto día en un aristocrático salón de Leipzig, la escritora Malvida de Meysembug, amiga común de Wágner y Nietzsche, intentó un acercamiento de los dos grandes hombres, para lo cual habló en alta voz de Federico Nietzsche. Al oirla Wagner abandonó el salón profundamente disgustado y enseguida que tuvo oportunidad recomendó a la señorita Meysembug que si quería conservar su amistad, no volviera a pronunciar jamás, delante de él, el nombre que había pronunciado.

LA LOCURA DEL FAUNO

(DEL LIBRO QUE CON ESTE TÍTULO APARECERÁ EN BREVE)

I

Las hoces iban devastando el trigal. Caían las cañas mansa, calladamente, sin otra rebeldía que el golpeteo de las espigas en la tierra, morena y fértil como un vientre de aldeana.

Tío Cristóbal irguió su busto de gañán celta, amplio y membrudo. Luego enjugó con el dorso de la mano aquel sudor de la frente. La mano de Tío Cristobal era dura y era pujante, tal que una zarpa de león.

El sol iba declinando, y al bañar la testa del labriego dióle apariencia broncínea, rotunda y ancestral.

—¡Están al caer las seis! —dijo Tío Cristóbal, tras de observar la posición del astro.

—¡Así debe ser, mi amo! —asintió la criada, que con la cabeza a un palmo del suelo, ostentando su grupa opulenta, proseguía la siega con ardor.

Tío Cristóbal vió a la moza. rolliza, encorvada, indefensa, sintiendo despertar al fauno que llevaba dentro. Pero se contuvo.

La dura tarea antes y el vivo deseo ahora, a la vista de aquel principio de pierna, nuncio de muslos poderosos y firmes, habíanle resecado la garganta. Sentía el pulso sin ritmo; los ojos fulgirían aquilinamente a buen seguro; el belfo, carnoso y sensual, le temblaba...

Por eso fué hasta más allá, donde, cabe una zarza, reposaba la bota. Levantóla en vilo, precipitándose un hilillo cárdeno que el gaznate recibió con un "glu-glu" jovial.

Luego Tío Cristóbal, fijas de nuevo las pupilas en los tobillos

de la moza, pensaba en que sus cincuenta otoños, majamente llevados, merecían bien el calor de aquel cuerpo.

II

—¿Ya se cansó mi amo?

Púsose en jarras la hembra al hacer la pregunta. El sudor le aljofaraba las sienes, le humedecía las mejillas y el cuello, en un correr desatentado hacia el seno pujante, hacia el vientre duro y terso, de virgen campesina.

—¡Ya se cansó!... ¡Ya se cansó!... —repetía, gozando la victoria, al ganar en brío a un varón musculoso, que se jactaba de su poder.

Tío Cristóbal volvióla a desear. Hubiese corrido hacia la doncella, apretándola, mordiéndola, poseyéndola allí, sobre el trigo recién cortado, mientras sus gritos se perdieran en la quietud del atardecer.

Todo conspiraba y predisponía: la soledad del paraje, la canturia estuosa de los grillos, el aire cálido, el perfume fecundo y carnal que fluía de la tierra... A lo lejos, las aguas del río, límpidas y cantarinas, parecían mofarse de la cortedad del varón...

Y allegábase a él la moza, confiada, inerme, ávida de humedecer la garganta con la bota también. Al erguir la facies, para atrapar el hilillo de vino que descendía retorciéndose en el aire, Juliana descubrió la garganta de un blancor augural, que permitía al labriego entrever aquel pecho prominente.

Tío Cristóbal tembló.

—¿Es que está mal, amo? —inquiría la criada observándole con temor.

—Es... es... ¡es que me enfrié, mocica! —disimuló con esfuerzo Tío Cristóbal.

Tartamudeaba, pálido y corito como un reo.

Luego todo se normaliza.

La muchacha reanuda su labor. Y Cristóbal, bajo el toldo esmeralda de una noguera, pretextando cansancio, opta por maquinar.

Veinticinco años antes, casó con una mujercita desmirriada y gruñona, que hízole su víctima. Ni el sexo, ni la tozudez, ni siquiera las manazas callosas del labriego, lograron domeñarla.

En la casa no se hace sino la voluntad de ella. Dispone, impone, administra... ¡Inicua tiranía que Cristóbal aguanta, temiendo estrangular a la mujeruca, trincándole el pescuezo con sus dedos de hierro!

Cae la tarde entretanto. El sol se hundió tras las montañas. En el rojo resplandor del poniente se recortan encinas milenarias, que hacen pensar en puños de cíclopes avanzando a los cielos, trágicos y clamantes.

III

Pasó una bandada de palomas con vuelo apresurado, cual si las persiguiese el gavilán. De la arboleda próxima llegaba greguería de pájaros, inquietos, recelosos, tal que si el instinto les revelara la inminencia de un gran peligro.

Tío Cristóbal y Juliana habían amontonado en haces iguales el trigo que segaran. Luego, casi a un tiempo, miraron el cielo cerciorándose del cariz. Estaba azul, sereno y profundo. Véspero lo atravesó con su plata fúlgida y tremante. Otras estrellas aparecían de vez en vez...

Tío Cristóbal montó en el feble caballo que poseía, deteniéndolo junto a una piedra para que Juliana se pusiera a la grupa. En seguida emprendía el retorno a la aldea. Marchaban silenciosos. El caballo dió un respingo sintiendo ruido algo más leve que el producido por la caída de un aerolito.

—¡El azor!—gritó Juliana.

En efecto, era la odiosa, la insaciable, la sañuda ave de rapiña, que se precipitaba sobre una incauta palomita perdida.

—¡Lástima de tiro!—musitó la moza.

Pero el amo no la oía. Aquella proximidad érale fatal. Del cuerpo de la mujer emanaba un perfume cálido y acre, como el de la tierra. El contacto de la cadera anforosa, en su espalda, producía escalofríos en las vértebras de Tío Cristóbal.

Y la idea maléfica, como un soplo infernal, enardecíale las sienes, el cerebro, la garganta.

—¡Ha de ser mía!—murmuró al fin.

¿Si se franquease con ella?... ¿Si la impusiera de sus propósitos?... ¿Si apretara su boca varonil sobre la orejica cándida

de la moza, diciéndole: "Mi casa, mi hacienda, mi vida, todo va a ser para ti, aunque tenga que vencer tempestades de odios, aunque nade en sangre, aunque necesite para ello enterrar a mi mujer?"

Mas, como buen aldeano, Tío Cristóbal era astuto y era desconfiado. Revelar un secreto es poner el arma más terrible en manos de quien algún día puede ser nuestro enemigo.

Se contuvo, pensando de tal suerte.

IV

La mujer esperaba con la mesa puesta, arrufando como un mastín:

—¡Podíais haber andado más aprisa! ¡Dos días segando y sin rematar aún!...

Tío Cristóbal dejó que la arpía se despachase a su gusto. ¡Estaba tan acostumbrado a sus rezongos! Parecióle más vil y despreciable que nunca, mientras destapaba la cazuela de judías.

—Mejor hubieras hecho poniendo un cacho de jamón en el potaje! —alegó temiendo que se traslucieran sus ideas.

Ella bufó colérica:

—¡Un cuerno, di mejor!

Tío Cristóbal no pudo reprimir una sonrisa.

—¿De qué te ríes, condenado? —dijo la mujeruca atisbando el esguince.

Replicóle el marido, mostrándose zumbón:

—De tu angurria!... ¡Ni que hubiéramos hijos, pa enviar al seminario!

—¡Si te paice, tiraremos por la ventana los cuatro cochinos cuartos! ¿Olvidas la vejez? ¿Sabes cuándo nos llegará la muerte?

—A ti hoy mismo! —torvo y resuelto, gañó para su capote el hombrón.

Comía ya. Comía con gana, con gusto, casi con fruición, aquella bazofia a la que Severa suprimiese el aliño con su innoble afán de economizar.

Juliana, ajena a todo, reparaba el desgaste de la tarde con plebeyo deleite. El candil ponía un brillo seductor en sus pupilas pardas.

El amo pensó en lo conveniente de hacer una barragana de aquella mocica fornida, sobria y trabajadora, de crenchas áureas

como los trigos y cuerpo blanco y oloroso como la flor de los perales...

Finado el yantar, Tío Cristóbal corrió a cambiarle el pienso a su caballo. Las cabras dormían también junto al pesebre. El can le lamió las manos, dócil, sumiso, fiel, haciendo pensar al amo en lo subalterno de la resignación.

¡Oh, él estaba dispuesto a abrir un cauce luminoso en su vida! "¡Los cuatro perros días de la existencia bien merecen ser vividos sin claudicaciones!", pensó. Y aquella bruja atormentábale harto, con sus celos y ruindades. ¿Cómo se dejó dominar de tal guisa? ¡No lo sabía! El yugo le atenazaba por demás. Una vez, porque le contaron haberle visto pellizcando a una moza, en la fiesta de un pueblo comarcano, Severa dejó al esposo en la calle, durmiendo a la intemperie...

La ira cegó a Tío Cristóbal ante el recuerdo. Mientras iba liando un cigarro, el hombre pensó en que pronto iba a ser libre, libre, libre...

V

Se oía un extraño rumor en la parte alta de la casa. Severa, toda intranquila, sentóse en la cama. ¡Eran pasos!... ¡Descendían!... ¡Se aproximaban!...

Entonces dió un salto, zarandeando el cuerpo del marido:

—¡Despierta!... ¡despierta!... —exigió.

No quería prender luz.

—¡Cristóbal, despierta!... ¡Anda gente por afuera!...

—¿En la calle? —dijo el hombre, simulando amodorramiento.

—¡Dentro, condenado! —rugió ella, desesperada por la cachaza de su hombre.

—¡Será Juliana que se levantó!

—¿Crees que no conozco sus pasos?... ¡Son otros!... ¡Son ladrones!... —acabó por confesar toda trémula.

Tío Cristóbal bendijo aquella obscuridad que impedía sorprender a la medrosa el regocijo de su semblante. Marchaba bien aquello. Fuera se oía el ulular del viento, fuerte y helado, que venía de las sierras de Urbión:

—¿Quieres que suba? —la dijo.

—¡No, que te podrían matar! —temblaba la cuitada.

—¿Entonces qué he de hacerle?—argüía el hombre, cruzándose de brazos.

—¡Salir a la ventana, pedir auxilio!...

—¡Como un marica!—reprochó el hombre al rechazar la idea.—Si al menos tuviera a mano la escopeta!...

El ruído hacíase más perceptible. Era ahora claro, pausado, inquietador.

—¿Y no se oye a la muchacha?—consideró Tío Cristóbal.—¿Será que la hicieron algo? ¿La amordazarían?... Habrá muerto a mano de esos malas entrañas?...

Severa, en camisa, de pie ante la puerta, era un miserable hacecillo de huesos que crujían, que entrechocaban... No pudo más y corrió al balcón... Sacando fuera el pecho desnudo, donde los senos pendían flácidos, como dos piltrafas, clamó:

—¡Auxilio, vecinos!... ¡Ladrones!... ¡Ladrones!...

Entre tanto, Tío Cristóbal escapaba por la puerta, despojando al gato de los cascarones de nuez que le sujetara en las patas. Al llegar la gente, abrió, fingiendo que registraba la cuadra:

—¡Esa miedosa se ha empeñado en gritar!... ¡Piensa que han entrado hombres!...—les dijo.

Examinada la casa, desde la puerta a los trojes, no mostró nada sospechoso. Severa temblaba aún, castañeando los dientes con el terror y el frío.

Tío Cristóbal llevóla al lecho, colocando más ropa en la cama. Sin conseguir verla entrar en calor, púsose a encender un brasero. Ordenó a Juliana que fuera a la botica en busca de un cordial.

Mientras la moza cumplía el encargo, él corrió por el médico, dejando el brasero a medio encender, en el cuarto bien cerrado.

El galeno, una vez junto al lecho, dijo que la mujer había muerto asfixiada por el ácido carbónico que envenenaba el aire. Tío Cristóbal se dolía:

—¡Tan buena, tan ahorradora, tan hacendosa!...

La noticia cundió por el lugar.

VI

Velóse a la difunta, como era costumbre en la villa. En el rústico cajón, yerta y ataviada de negro, la mujer parecía más insignificante.

—¡Poco pasto tienen los gusanos con ésta!—dijo un mozancón entre dos eructos, trascendiendo a un vinazo acre y bravío, delator de sus aficiones...

De tarde verificóse el entierro, al que acudiera el vecindario todo. Las campanas doblaban tristemente, mientras el ataúd, pobre y descubierto, iba por las enhiestas calles, trincado por cuatro hombres forzudos, que lo llevaban como si se tratase de un juguete.

El cementerio de Viniegra está a las mismas puertas del pueblo: cuatro tapias humildes que limitan veinte metros escasos de terreno. Sin cipreses, ni capilla que le dé carácter, se diría derruído corral, si una cruz no abriera sus herrumbrosos brazos sobre la puerta débil y crujiente.

Se dió sepultura a la mezquina humanidad fenecida, mientras el cura murmuraba un latín litúrgico que todos oían sin comprender. Las bocas estremecíanse a poco en un rezo frío, consagrado, insincero...

Salió la gente. Tras ella cerrábase la puerta. La tierra misericordiosa, al cubrir un cuerpo, tapaba aquella boca descarnada, fruncida y exangüe, que no divulgaría ya el secreto que sorprendió al tiempo de exhalar el suspiro postrero...

Tío Cristóbal estaba inconsolable. Aquella noche no se quiso acostar, rogando a los parientes que no le abandonasen en tan acerbo trance. Al otro día vagó por el campo, pálido y mudo como un espectro. La soledad, allá en la casa, era algo que le aterraba. Tuvo una crisis. Tras ella se sintió tranquilo: más fuerte, más hombre, más dueño de sí.

—¡Estaría bueno que él se acoquinase como un rapaz!

Fué a la huerta y admiró su lozanía. Verdeaban las lechugas, los ajos, las alubias trepadoras, tal que gimnastas... Las coles se cerraban lozanas, herméticas, ocultando sus cogollos como una hembra núbil ocultaría a las miradas del curioso la tentación de sus encantos...

Y pensó en Juliana, cuya garrida juventud le impulsara a dar un paso aciago y definitivo en su vida.

La frescura sedante de la tarde, el aire diáfano y la pureza inmaculada del dombo celeste, le reconfortaron.

Fué de nuevo hasta la casa. La criada le salió al encuentro para preguntarle si ponía la mesa. Tío Cristóbal, lloroso, trémulo, se arrojó a sus pies:

"¡Era muy desgraciado! ¡No podría vivir solo!... ¡La necesitaba! ¡Su mesa, su cama, su hacienda, todo lo compartiría con ella! Cuando pasara un año, haríala su mujer."

La rapacidad, esa planta que hay en el pecho de toda aldeana, expandió sus raíces, horadando el corazón de la doméstica.

VII

Tío Cristóbal no había consentido que le hablaran de aquello: "¿Casarse?... ¿Casarse él de nuevo? ¡Vamos, que su paciencia no las iba con tal profanación!" Los parientes, mezquinos, angurrientos, anhelando atrapar los cuartos que el viudo guardaba, ofrecíanle hermanas de buen ver, hijas apetecibles... Lo principal era impedir que el capitalejo del hombrón fuera a garras que no perteneciesen a la familia.

Tío Cristóbal fingió, ducho, perspicaz, diestro como el más consumado de los actores. Llegada que fué la noche, encerróse, como de costumbre, echando la férrea tranca, por si no bastara a impedir el acceso de gente ajena la cerradura.

La criada opuso resistencia antes de ocupar la cama del amo. Al fin accedió, exigiendo de Cristóbal que apagara la luz. Obedecióla él de mal grado. Hubiera querido tener otros cinco sentidos más para saciarlos también. El deliquio dió al traste con sus energías. ¡Los años no pasaban en vano!..

Sintiendo la proximidad de aquellos muslos firmes que apeteciera, la tibieza fragante del cuerpo que lo trastornó, hubo de sorprenderle el sueño. Fué un sueño febril, inquieto, siniestro...

Severa, cabalgando en una escoba, había irrumpido en la estancia. El adminículo era cual un potro al que la mujer asaetaba con su punzante rabadilla. Dió unas vueltas arbitrarias por la estancia, hizo corcovos absurdos... Al fin, la vieja quedó quieta, atónita, ingrávida sobre el lecho, como un pajarraco odioso y agorero...

¡No gritaba!... ¡No gesticulaba!... Todo era inmóvil en ella, fuera de los párpados que bajaban y ascendían, velando y descubriendo las pupilas, unas pupilas torvas, repulsivas, impresionantes...

Tío Cristóbal pensó morir de terror. Despierto ya, seguía obseso. El miedo le paralizaba los brazos, las piernas, le producía

intensos calofríos en la columna vertebral, le congelaba la médula... Y la aparición, lejos de desvanecerse, adquiría cuerpo, adquiría realidad... Era la muerta sí, su mujer, que descabalgando de la escoba, llegábase hasta los pies del tálamo profanado, tundiendo con el palo la cabeza del Tío Cristóbal. Los golpes lo atontaban, privábanle de la razón:

—¡Severa!... ¡Severa!... —clamó suplicante.

Los gritos despertaron a Juliana:

—¡Amo!... ¡Amo!...

Pero Tío Cristóbal no la oía, no notaba el roce de sus manos. Creíase a solas con la rabiosa mujeruca:

—¡Severa!... ¡Severa!... ¡Severa!... ¡Severa!...

Daba pena verlo.

Tornó a pedir auxilio la barragana y acudieron los vecinos como en el día fatal:

—¡Severa!... ¡Severa!... —se quejaba el hombrón, queriendo precipitarse por el rústico balconcillo.

Tuvieron que atarlo fuertemente con una soga. El médico cabeceó ominoso luego:

—¡Ha perdido el juicio!

Los circunstantes glosaron a coro en un susurro:

—¡No es extraño! ¡El pobrecito quería tanto a la muerta!...

VICENTE A. SALAVERRI.

SIRIPO

POEMA HEROICO EN TRES ACTOS

(INSPIRADO EN EL ÚNICO FRAGMENTO QUE SE CONSERVA DE LA TRAGEDIA DEL MISMO TÍTULO DE DON MANUEL J. LABARDEN).

POR

LUIS BAYÓN HERRERA

PERSONAJES

Lucía de Miranda.
Yara.
Siripo.
Sebastián Huriado.
Marangoré.
Lambaré.
Cayumari.
Nuño de Lara.
El padre Ledesma.
Diego de Miranda.
Jorge de Salamanca.
Alejo de Aliaga.
Antonio Rivera.
Ocampo.
Soldado I.
Soldado II.

Soldados españoles. — Indios timbúes. — La acción en el siglo XVI.

ACTO PRIMERO

Una gran explanada a orillas del río Paraná. Al fondo una selva. A la derecha del espectador — el fuerte de Sancti-Spíritu fundado por la expedición de Gaboto.

Al levantarse el telón se hallarán en escena Rivera, Hurtado, Ocampo, Aliaga, Salamanca y algunos soldados más. Salamanca sentado sobre un alto tambor de la época, escribirá en un pergamino. Rivera con el semblante contristado mirará la lejanía. Junto a él y en la misma actitud con-

templativa se hallarán dos o tres soldados más. Hurtado apoyado en la baranda de las escaleras del fuerte, mirará despreciativamente al grupo donde está Rivera.

RIVERA

Porque no me tildarais de cobarde
no quise con Gaboto en su velero
retornar a mi patria, y sólo puede
calmarme mis angustias el regreso.
No comprendeis vosotros, que esta ausencia
de todo lo que vive en mi recuerdo
va quebrándome el alma lentamente
y haciendo de mi pecho un pobre pecho
que cuando el fuego de la guerra cesa,
sólo sabe gemir su desconsuelo!

HURTADO. — *(Con énfasis)*

¿Y cuándo sollozaron los valientes
soldados de los tercios
que a conquistar las Indias, temerarios
a la vela se dieron
bajo el pendón morado de Castilla?
Estos que balan hoy como corderos
¿porqué se presentaron cual varones
fuertes y dignos de lucir los petos
y espaldares de nuestras armaduras?
¿Basta para ser bravo querer serlo?
¿Si eran vuestras cinturas femeninas
porqué colgasteis de ellas los aceros?
¿Pensasteis, por ventura, que las armas
pondrían más arrojo en vuestros pechos?
Las armas dan valor a los valientes
y sólo dan a los cobardes miedo!

RIVERA

¡Pues no me convenceis! Vuestras palabras
no me hacen olvidar mi desconsuelo.
Y porque tiembla de dolor mi alma
no han escuchado el insultante acento
de vuestras frases, mi valor, mi orgullo,
mi amor propio de hombre y de guerrero.
Y así debeis a mi dolor la vida.

HURTADO. — *(Con desdén)*

¡Más confianza tengo en vuestro miedo!

RIVERA. — *(Echando mano a la espada)*

No me tenteis, que sin querer, la diestra
tengo aferrada al puño del acero.
Una palabra más y...

HURTADO. — *(Desnudando su acero)*

¡A mí los bravos!

RIVERA. — *(Imitándole)*

¡Vos lo quisisteis! ¡Ya no me contengo!

(Cruzan los aceros).

HURTADO

Así os quería ver!

RIVERA. — *(Tratando de herirle)*

¡Porque dudasteis
de mi valor, tomad!

HURTADO. — *(Evitando el golpe)*

¡Sois poco diestro!

(Intentando herirle).

¡Se hiere así!

RIVERA. — *(Parando el golpe)*

¡Y así se para el golpe!

HURTADO. — *(Insistiendo)*

¿Y deste os librareis?

RIVERA

¡También!

PADRE LEDESMA. — *(Que aparece en la puerta alta del fuerte, al ver la pelea)*

¡Teneos!

¡Detenedles!

(Los soldados sacan sus espadas y se interponen entre los combatientes).

¿Porqué como enemigos
siendo hermanos luchais?
Tales arrestos en mejor ocasión os serán útiles.
¿porqué tal actitud?

RIVERA. — *(Con emoción)*

Porque allá lejos,
Padre Ledesma, en un rincón amado
de mi Castilla, vive un hombre bueno
que tiene ya nevada la cabeza
y que es mi padre. Y como su recuerdo
tengo siempre conmigo, recelando
su angustia por mi ausencia, un lamento
se escapó de mi alma, y ha servido
para burlas y escarnios, y no siendo
vuestra llegada como fué, ya habría
cobrádome la burla en escarmiento!

HURTADO

Y merced a la burla hice el milagro
de convertir en león a este cordero.
Y si ni Dios ni vos me lo agradecen,
el capitán tendrá que agradecérmelo.

PADRE LEDESMA

Guardaos las espadas y decidles
que tengan más cordura que sus dueños.
Que si la sangre hereje las ilustra,
manchadas con la sangre de los nuestros
se humillan a puñales de asesinos
y olvídanse del temple que les dieron!

(A Ocampo).

Y vos, Ocampo, ¿en qué pensais?

OCAMPO

¡En nada!
¡En que esta vida empieza a darme tedio!
¿Qué dice el capitán? ¿Cuándo partimos
a otra región donde nuestros arrestos
puedan hacer alarde de su empuje?
Entre estos indios mansos, mucho temo

que llegue a enmohecerse con las armas
nuestro valor, y, a la verdad, no veo
qué tenemos que hacer con los timbúes
varones de mi sangre, cuyo empeño
es hallar resistencia y pechos fuertes
donde probar el temple de los nuestros.

PADRE LEDESMA

No provoqueis a Dios con inquietudes,
que si El nos concedió que fueran buenos
los indios de estas playas, en castigo
de vuestro descontento
puede tornarlos malos y rebeldes
y elegiros a vos para escarmiento
de bravucones!

OCAMPO

Pues rogadle, Padre,
que lo haga así, y así tendrá mi acero
ocasión de lucirse. Gracias, Padre,
si lograis conseguir con vuestro ruego
que Dios torne en charrúas los timbúes.

PADRE LEDESMA

¡Perdónalo, Señor!

HURTADO. — *(Tendiéndole la mano)*

¡Soy de los vuestros!

ALIAGA

Y yo también, que vine al nuevo mundo
siguiendo mi destino aventurero,
y no he corrido otras aventuras
que las que por el mar corrió el velero
que nos trajo a estas playas, y en mi vida,
después de las mujeres, amo el riesgo
sobre todas las cosas deste mundo.

PADRE LEDESMA

¿Y amáis a las mujeres porque en ello
está el mayor peligro?...

ALIAGA

¡Tal vez, Padre!

PADRE LEDESMA.— *(Al mutis)*

¡Por buen camino váis para ir al cielo!

SALAMANCA.— *(Acercándose gozoso a los soldados con un pergamino en la mano)*

¡Al fin cabo les dí!

HURTADO

¿Qué habláis?

SALAMANCA

Decía
que al fin he terminado aquellos versos
a vuestra esposa y si os place oirlos
poned los corazones bien atentos.

(Todos le rodean y préstanle atención).

La dama de estos cantares,
despreciando de la suerte
sin temor,
igual que el varón más fuerte
el rigor y los azares
por su amor,
se dió a seguir las andanzas
de su temerario esposo,
y su coraje
fué guardián de su reposo
y escudo para las lanzas
del salvaje.
Sea su arrojo modelo
de mal templados varones,
que ha de ser
grave motivo de duelo
para algunos corazones
el temple desta mujer:
Bajo el cielo de España, cierto guerrero
de su bella consorte se despedía
porque al día siguiente se partiría
con rumbo hacia las Indias, en un velero.
Iba con otros bravos de su calaña,

el valor en el pecho, la espada al cinto,
a conquistar más tierras para la España
que manda el poderoso rey Carlos Quinto.
No marchaban a Indias en busca de oro,
que ignoraban sus almas tales comercios,
nada hacía tan ricos, como el tesoro
de la gloria, a los hombres de aquellos tercios.
Y volviendo al guerrero destos cantares
que dejé entre los brazos de su adorada,
habéis de saber que ella, no resignada
con que él corriera solo tantos azares,
le suplicó admitiera su compañía,
que a su lado el acíbar sería miel,
comparando su angustia de cada día
sin él.
Tanto y tan tiernamente rogó la dama,
que logró de su esposo dejar movida
la piedad en el pecho, y como es fama,
el día doloroso de la partida,
del brazo del soldado llegó la dama
al puerto donde se anclaban nuestros veleros.
Y el verla tan resuelta como un varón
movió a todos aquellos aventureros
a respetuosa y muda veneración.
Y así, la bella dama destos cantares,
en nuestra carabela cruzó los mares
y llegó al nuevo mundo, y una mañana,
gloriosa y esplendente, de primavera,
se posaba en las Indias, por vez primera
la planta leve y breve de una cristiana!
Sea su arrojo modelo
de mal templados varones,
que ha de ser
grave motivo de duelo
para algunos corazones
tal mujer!
Y bien lo sabéis todos, mi fantasía
nada inventó de todo cuanto ha cantado:
que la dama cristiana es...

HURTADO. — *(Interrumpiéndole)*

¡Mi Lucía!

SALAMANCA

Y entonces el guerrero será...

LUCÍA. — *(Que desde que el poeta comenzó a recitar los versos los ha escuchado desde las escaleras del fuerte, exclama):*

¡Mi Hurtado!

(Sorpresa en todos).

SALAMANCA

¿Vos, señora?

LUCÍA. — *(Bajando las escaleras)*

Yo, sí, que he escuchado
desde lo alto vuestra poesía,
y que os reprocho haber exagerado,
aunque agradezco la galantería.

SALAMANCA

¿Hubo exageración en mis cantares?

(Hurtado se acerca a Lucía).

LUCÍA

Por cobardía más que por valor
me resolví a abandonar mis lares.
Por no quedar en ellos sin mi amor
puse todo mi empeño
para correr con él la misma suerte:
que yo prefiero mucho más la muerte
que vivir alejada de mi dueño.
No fué mi arrojo, fué mi cobardía,
que al seguirle por no quedar sin él
pensaba que en sus brazos no sería
la muerte tan cruel
como la vida sin su amor...

HURTADO. — *(Amoroso)*

¡Lucía!

CAYUMARI. — *(Su voz dentro y lejana en un grito de dolor)*

¡Piedad, cristianos!

VOCES DENTRO

¡Al indio!

LUCÍA

¿Qué es ello?

CAYUMARI. — *(Entra corriendo sudoroso, sangrando, cubierto de heridas y se arrodilla suplicante ante Lucía)*

¡Piedad, cristiana!

SOLDADO I. — *(Entra casi en seguida con los soldados II y otros, espada en mano y se dirigen al indio en actitud amenazante)*

Al fin, bellaco, que agora...

LUCÍA. — *(Desenvaina rápidamente la espada de su esposo y varonilmente se interpone entre los soldados y Cayumari)*

¡Teneos! ¿Quién desta espada
quiera medir con la suya
la destreza? ¿Todos callan?

SOLDADO I. — *(Con respeto)*

¡Honor y galantería
obligan ante una dama!

LUCÍA

Pues piedad y corazón
también obligan, y claman
que es injusticia y vileza
perseguir a quien sin armas
va huyendo de vuestras iras!
¡Crueles! ¡Ved cómo sangra!
¿Qué os hizo? ¿qué mayor pena
podrá merecer su falta?
¿No tenéis mejores usos
a qué dedicar las armas?
¿En tan poco las preciáis,
que cualquiera sangre os basta
para teñirlas? ¡Miradle!
¡Qué crueldad! ¡Se desangra!
Y sus heridas parece
que las hizo con sus garras
un tigre, y fuisteis vosotros,

y fueron esas espadas
hechas para daros gloria!
¡Cómo sufre!

(A Hurtado, entregándole la espada).

Dele guarda
tu valor, mientras yo traigo
para curarle lo que haya.

CAYUMARI. — *(Suplicante)*

No... no...

LUCÍA. — *(A Hurtado)*

¡A tí le confío!

HURTADO

¡Descuida!

(Mutis Lucía).

SOLDADO I. — *(Al ver desaparecer a Lucía)*

¿Qué tal la caza?

SOLDADO II

¡Es todo lo que encontramos
y también se nos escapa!

SALAMANCA. — *(Burlón)*

¿Es que pensabais comeroslo?

SOLDADO I. — *(Tocando con la punta de la espada a Cayumari)*

¡Demasiado flaco!

HURTADO. — *(Rechazando con la suya la espada del Soldado I)*

¡Basta!

SOLDADO I

¡Pero los perros lo habrían
devorado!

SOLDADO II

Yo pensaba
lo mismo, porque los pobres,
así, con el hambre que andan,
van a comerse a un cristiano
la noche menos pensada!

OCAMPO

Pues como la tropa siga
de provisión tan escasa
como hasta la fecha, es fácil
que con vuestros perros haga
el mejor día un festín!

ALIAGA

Pues como Nuño de Lara
quisiera... más provisiones
que para un año encontrara!

OCAMPO

¿Y cómo?

ALIAGA

Dando a estos indios
unas metidas a espada,
veríais con qué presteza
de alimentarnos trataban!

HURTADO

Dicen que ya nos han dado
cuanto tenían, y que andan
con más hambre que nosotros.

ALIAGA

¡Mienten! Y si nos engañan
es porque quiere dejarse
engañar, Nuño de Lara.
Si fuera yo el comandante
veríais que no ayunaban
mis tropas.

RIVERA

Por vos no habría
ni un indio ya en estas playas!

LUCÍA. — *(Apareciendo con unas vendas)*

Poco hallé. Para vendarle
tantas heridas no alcanzan
estas vendas; pero en fin...

¡Pobre Cayumari! Espanta
pensar cómo está sufriendo.

(Se arrodilla a vendarle).

ALIAGA

Pues a mí lo que me espanta
es veros ante un salvaje
de hinojos, a vos, tan alta.

LUCÍA

¡Justo es que mis manos curen
lo que las vuestras desgarran!

(Dentro del fuerte suena un redoble).

HURTADO

Ordenes.

ALIAGA

¿Qué nueva tripa
se le habrá roto al de Lara?
¡Si fuera yo el comandante!...

RIVERA

¿Qué?

ALIAGA

La orden que agora daba
era entrar a sangre y fuego
en la Toldería.

SALAMANCA

Aliaga,
como yo fío en mi pluma
todo lo fía en su espada.

(Al oir el redoble todos los soldados han ido entrando al fuerte).

ALIAGA. — *(Desdeñoso)*

¡No comparéis!

SALAMANCA. — *(Picado en su amor propio)*

Pues hay plumas
que están más ensangrentadas

que algunos de esos aceros,
y además, mejor templadas!

ALIAGA. — *(Al mutis)*

Vos sois poeta...

SALAMANCA. — *(Al mutis)*

¡Y soldado!

HURTADO. — *(A Lucía)*

En recibiendo de Lara
las órdenes, vuelvo aquí.

LUCÍA

Ese redoble, en mi alma
ha puesto un presentimiento
que me inquieta. ¿Porqué os llaman?

HURTADO. — *(Al mutis)*

Lo ignoro. Voy a saberlo.

LUCÍA

Aquí mi inquietud te aguarda.

CAYUMARI. — *(Al ver desaparecer a Hurtado)*

Esperaba que partieran;
tengo que hablarte, cristiana.

LUCÍA. — *(Temerosa)*

¿De Marangoré?

CAYUMARI

¿Sabías?

LUCÍA

¡No! ¡pero lo imaginaba!

CAYUMARI

¿Dónde está?

LUCÍA

¿Quién?

CAYUMARI

El cacique.

LUCÍA

¿Marangoré?

CAYUMARI

Sí. Tres albas
hace con ésta, que nadie
puede saber dónde se halla.
La tribu entera lo busca,
y hoy, Siripo, aseguraba
que sólo tú nos podías
decir dónde se ocultaba.

LUCÍA

Piensan que yo...

CAYUMARI

Tu belleza
dicen que es la sola causa.

LUCÍA

¿Tal creen?...

CAYUMARI

¡Toda la tribu!
Del cacique la desgracia
dicen que llegó contigo
al pisar tú nuestras playas.
¡Piden tu vida!

LUCÍA

¡Mi muerte!

CAYUMARI

Si no dices dónde se halla
Marangoré.

LUCÍA

¿Por ventura
lo sé yo? Hace tres albas,
como tú dices, que ignoro,
con placer, dónde se halla
vuestro cacique.

(Cayumari mira hacia la selva con temor).

¿Qué temes?

CAYUMARI

Que llegue la tribu armada.

LUCÍA. — *(Con sorpresa)*

¿Pero ignoran los timbúes
el temple de nuestras armas?
¿Quieren morir todos?

CAYUMARI

¡Quieren
vengarse de ti, cristiana!

LUCÍA

Corre, ve y dile a la tribu
que forman los de tu casta,
que contra los españoles
no pretendan hacer armas.
Que respeten la amistad
con que les honra el de Lara.
Que ¡guay de ellos!, si una gota
de mi sangre derramaran,
porque en lo breve de un día
toda la de vuestra raza
empaparía estos campos
en castigo y en venganza
y para ejemplo de ingratos.
Corre, ve y dile a tu casta
que yo te he jurado que ignoro
en dónde el cacique se halla.
Que él se enamoró de mí,
y aunque esto sólo bastaba
para sentenciarlo a muerte,
falló mi piedad su causa
y al callarme lo absolví.
Con una sola palabra
que yo hubiera pronunciado
sé que lo habrían ahorcado!

MARANGORÉ. — *(Que sigilosamente habrá llegado poco antes al medio de la escena, escuchando las últimas palabras de Lucía, exclama en un arranque de indomable pasión).*

¡ Pues habla y diles que te amo!

(Lucía sorprendida corre hasta las escaleras del fuerte. Cayumari al ver a Marangoré se echa a sus plantas).

CAYUMARI

¡ Señor!

MARANGORÉ. — *(Con los ojos fijos en Lucía)*

Que nada temo y ansío la muerte;
que sólo vivo para poder verte;
que nada quiero sin ti, sin tu amor.
Que tu blancura me enciende. Me abrasa
tu negro mirar.
Que como tiembla la selva si pasa
por ella el viento, tú me haces temblar.
Que por un beso de tus labios, rojos
como la sangre, mi sangre daría.
Que nada ven cuando miran mis ojos
más que tu imagen... Y que has de ser mía!

(Cegado por el deseo avanza, como sugestionado, hacia Lucía. Esta retrocede unos pasos; pero al verse ya casi en las manos del cacique se yergue varonil, deteniendo a Marangoré con el gesto).

LUCÍA

¡ Detente, cacique!

CAYUMARI. — *(Implorando respetuoso)*

¡ Señor!...

LUCÍA

Por piedad
no dije a los míos tu innoble deseo.
Callé tus audacias por piedad, más veo
que hice mal no hablando, porque tu maldad
crece cada día, medra, se agiganta;
con piedad quererte sanar es locura,
porque a los enfermos de tu mal, se cura
hundiéndoles un hierro en la garganta!

MARANCORÉ. — *(Avanzando de nuevo hacia Lucía)*

¿Y tú me lo hundirías? ¿Con tus manos?
¿Serías capaz? ¡Di!...

LUCÍA

¡Detente!

MARANGORÉ

¡Si no puedo! Si hacia ti
toda mi sangre va!

(Llega hasta ella).

LUCÍA. — *(En un grito)*

¡A mí, cristianos!

MARANGORÉ. — *(Retrocede rápidamente)*

¡No, calla, calla, ya me voy! No quiero
dejar mi vida aquí, que todavía
puede ablandarte mi dolor, y espero
que tu frialdad se incendie en mi agonía!
Quiero vivir, porque no volvería
a verte nunca más, mujer, si muero,
que si el morir no me quitara el verte,
mi tribu lloraría ya mi muerte:
y así, viviendo estoy por lo que muero!

(Sollozando hondamente da algunos pasos hacia la selva. Lucía aprovecha el momento para subir precipitadamente al fuerte y hacer mutis. Marangoré vuelve la vista y al ver que ha desaparecido la cristiana acentúanse en su pecho los sollozos).

CAYUMARI. — *(Respetuoso)*

¡Señor! ¡Señor!

SIRIPO. — *(Que llega sigilosamente por entre la selva, al ver a Marangoré prorrumpe en un grito de júbilo)*

¡Marangoré!

MARANGORÉ. — *(Abrazando a Siripo)*

¡Siripo!

(Se desprende bruscamente de sus brazos y dice)

El cacique timbú, el fuerte, el bravo

Marangoré, terror de tantas tribus,
el vencedor de todos, yo, tu hermano,
vencido estoy, sin que una sola flecha
en pos de mi enemigo haya lanzado!
Por eso, hermano mío, por las selvas
hace tres lunas que muriendo vago.
Ya no sé ni quien soy, que en mi agonía
de todo me olvidé, y no es extraño
que si llegué a olvidarme de quien era,
de mi tribu timbú me haya olvidado.
Vuelve a la tolderíá, dí, si quieres,
que el cacique murió. Y que su mando
desde hoy te pertenece. Yo no puedo
mandar desde hoy, Siripo. El cacicazgo
debe tenerlo un hombre fuerte... y libre...
y yo... soy un esclavo.

SIRIPO. — *(Con ira reconcentrada)*

¡La mujer blanca! ¡La cristiana! Pronto
la tendrás a tus pies, ensangrentando
con su sangre...

MARANGORÉ. — *(En un grito)*

¡Matar a la cristiana!

SIRIPO. — *(Clavándole los ojos)*

¿No es ella tu enemigo? Me han nombrado
los timbúes su jefe; y los guerreros
más fuertes de la tribu, y bien armados
en pie de guerra, al extender la noche
la obscuridad propicia de su manto,
van a luchar hasta morir; pero antes,
de tu enemigo quedarás vengado,
que yo alzaré en la punta de mi lanza,
de la cristiana el cuerpo ensangrentado!

MARANGORÉ. — *(Exaltadísimo)*

¿Matar a la cristiana? ¿Quién lo dice?
¿Cómo fué que mi tribu y tú, mi hermano,
dispusieron la muerte de una vida
que es la única que amo?

¿Quién lo mandó? Las vidas de mi tribu
todas juntas, hasta la tuya, hermano,
daría yo por la de la cristiana!
Si por ella renuncio al cacicazgo!
Si por ella no quiero nada, nada
más que vivir, para seguirla amando!
Corre a la toldería, que depongan
mis guerreros las lanzas y los arcos,
que ¡guay de todos! si una sola flecha
roza su blanco cuerpo, ensangrentando
su blancura de luna... Ve, Siripo.
¿No me obedeces, dí?

SIRIPO

¡No voy, hermano!

MARANGORÉ

¡Pero aun soy el cacique!

SIRIPO

¡Los timbúes
jamás tuvieron un cacique esclavo!

MARANGORÉ. — *(Con dolor)*

¡No me lo digas tú, que la palabra
de esclavitud me hiere como un dardo!
¡Todo en mí grita libertad!

SIRIPO

Entonces
prueba que aun eres libre. Toma el mando
de tus guerreros, y tu lanza sea
la primera en herir, y que de tu arco
parta la flecha más veloz, más dura,
que se clave en el pecho del cristiano.
Deben morir los extranjeros, antes
que a todos nos conviertan en esclavos!
Mira el fortín que en nuestra propia tierra
con nuestras propias manos levantaron,
y nuestra es la madera, que eran nuestros
los árboles de donde la sacaron.
¡Todo era nuestro! ¿Y ellos qué nos dieron?

Tan sólo una amistad fingida, en cambio
de un respeto servil que nos humilla
como ese fuerte humilla nuestros ranchos!
Pero esta noche el fuego y nuestras lanzas
darán cuenta del fuerte y del cristiano!

(Se encamina resuelto hácia la selva).

MARANGORÉ. — *(Deteniéndole)*

Siripo.

SIRIPO

¿Qué? ¿Quieres tomar el puesto
que en nuestras guerras tuvo siempre el bravo
Marangoré el cacique?

MARANGORÉ

Tus palabras
mi fuerza y mi valor han despertado.
Marangoré el cacique va a ponerse
al frente de sus lanzas. Y a su mando,
los guerreros timbúes, esta noche
van a medirse con los castellanos!
¡Yo iré al frente, Siripo! Pero escucha
y hazlo saber a los timbúes: mando
que a la mujer cristiana no la hieran
flechas ni lanzas. Y si por acaso
la mujer blanca defender intenta
armada de un acero a sus cristianos,
nadie la toque, ni en defensa propia.
Pero prometo al que la ponga en salvo
y hasta la toldería la conduzca
sin la más leve herida, darle en pago
la mejor lanza de mis lanzas. Quiero...
que sea mía... verla entre mis brazos...
apagar en sus labios este fuego
que arde en mi sangre...

(Suena un redoble en el fuerte).

CAYUMARI

¡Un redoble!

SIRIPO

¡Huyamos!

¡Por la selva! ¡Por donde volveremos
para medirnos con los castellanos!

(Los tres indios desaparecen por entre la selva. En seguida van saliendo del fuerte, Aliaga, Rivera, Ocampo, Salamanca, Nuño de Lara, Padre Ledesma, Diego de Miranda, Lucía, Hurtado y a más un grupo de soldados. Todos armados y dispuestos para una expedición).

NUÑO DE LARA. — *(A los soldados)*

¿Preparados estáis?

HURTADO

¡Sólo esperamos
para partir, vuestra orden, capitán!

NUÑO DE LARA. — *(Al oir los sollozos de Lucía)*

¿Vos aun lloráis?

LUCÍA

¡Mi esposo y yo juramos
no separarnos nunca, capitán!

(Va cayendo la tarde).

NUÑO

Pero, talvez no sea más que un día
lo que tarde en volver la expedición.

LUCÍA

¡Pero sin él será muy largo un día
para mi corazón!

NUÑO. — *(A Hurtado)*

¡Quedaos, pues, de vuestra esposa al lado!

LUCÍA. — *(A Nuño)*

¡Oh gracias!

HURTADO

¡No; yo partiré, Lucía!

MIRANDA

¡Es tu deber! Olvidas, hija mía,
que antes de ser tu esposo era soldado?

LUCÍA

Sí, padre; lo olvidé como él olvida
que juró no apartarse de mi lado.
Partiendo cumplirá como soldado;
pero él bien sabe cómo deja herida
mi alma con su ausencia...

(Tendiéndole una mano)

¡Adiós, Hurtado!

(Hurtado la atrae hacia su pecho y quedan confundidos en un estrecho abrazo. Lucía sollozando débilmente va subiendo las escaleras del fuerte hasta llegar al último escalón donde permanecerá hasta que se indique).

HURTADO. — *(Visiblemente emocionado; pero conteniéndose se cuadra y dice):*

¡Ordenes, capitán!

NUÑO

No hay en el fuerte
víveres para nadie, y como quiero
mantener con los indios mi promesa
de paz y de amistad, es mi deseo
no exigir al timbú nuevos tributos
de frutas y de aves. Y aunque pienso
que nos engañan al jurar que todo
cuanto tenían para sí, nos dieron,
quiero pensar que es cierto cuanto dicen
para mostrarles confianza. Temo
que si me muestro receloso, piensen
en mentirnos mejor; pero no menos.
Si creen que es tan fácil engañarnos,
más pronto la verdad descubriremos.
Pensando así, dispongo que una parte
de mis tropas, a bordo del velero
que anclado está en el Paraná, recorra
las islas de ese río, porque espero
que en ellas hallaréis en abundancia
las frutas de que agora carecemos.
Acompañadles vos, Padre Ledesma,

con vuestro amparo y viento en popa, creo
que ni será difícil vuestra empresa
ni podréis demorar en el regreso.

HURTADO. — *(Ordena a los soldados)*

Partamos, pues; partid, tended las velas
y las anclas alzad que yo voy presto.

(Un grupo de soldados parte en dirección contraria al fuerte. Queda en escena otro grupo en el cual deben estar Salamanca, Ocampo, Rivera, Nuño de Lara y Diego de Miranda).

HURTADO. — *(Se dirige a las escaleras del fuerte y dice a Lucía que sollozará oculto el rostro en el pañuelo)*

¡Adiós Lucía, adiós mi bien, Lucía!

(Lucía no contesta. Hurtado se dirige a Diego de Miranda).

¡Vos que su padre sois, dadle el consuelo
que su pesar merece!

(Mutis rápido).

MIRANDA

¡Dios os guíe!

SALAMANCA

Ya está listo el velero.

(Pausa. Los que están en escena miran hacia el lado por donde se fué Hurtado y los suyos. De pronto todos levantan las manos dando un "adiós" a los expedicionarios. Lucía al oirlos alza la cabeza y agitando en la diestra su pañuelo dice, con la mirada fija en la lejanía).

LUCÍA. — *(Con mucha emoción y lentamente)*

¡Adiós, adiós Hurtado!... ¡Ya se aleja el velero!
Del Paraná las aguas parecen un sendero
solitario, sin huellas, todo silencio y paz,
y quebrando la plana superficie, el velero
va marchando impasible, como un aventurero
quimérico y audaz.
Una banda de fuego mortecino se extiende
por todo el horizonte, y en los árboles prende
el astro de oro un último y efímero fulgor.
Las manos invisibles de la brisa, en la fronda,
pulsan como una trova melancólica y honda

que para mi consuelo cantara un trovador.
Calle, calle la brisa, que su piadoso canto,
lejos de consolarme con su lírico encanto,
pone fuego en la herida que arde en mi corazón.
¡Ya de la luz se apagan los últimos reflejos!
¡Y no está él a mi lado! ¡Ya el velero está lejos!
¡Ya estoy sola, Dios mío, ten de mí compasión!

(Cae de rodillas, sollozando y luego mutis).

NUÑO

Los que lo quieran pueden subir a reposar.
Dios vele vuestro sueño.

(Rivera y los soldados hacen mutis subiendo al fuerte).

SALAMANCA. — *(Después de una pausa)*

En el silencio escucho
un encantado ritmo que me invita a soñar...

OCAMPO. — *(Con inquietud sexual)*

Las flores de la selva dormidas en la noche
impregnan el ambiente de voluptuosidad.
Toda mi sangre hierve quemándome las venas
en una irresistible necesidad de amar!

SALAMANCA

¿Qué daríais agora por una mujer?

OCAMPO

¡Todo!
¡El alma al diablo! ¡Todo cuanto pudiera dar!

NUÑO

¿Me acompañáis, Miranda?

MIRANDA.

¿Os halláis fatigado?

NUÑO

Mucho más que la guerra me fatiga la paz.
Me fastidia el reposo y me agobia el silencio.
¿Quedáis aquí, Miranda?

MIRANDA

¡Voy con vos, capitán!

(Nuño y Miranda empiezan a subir las escaleras; pero se detienen al ver que Salamanca y Ocampo sacan las espadas súbitamente. Han visto unas sombras por entre la selva. Son Marangoré y algunos indios cargados de frutos indígenas).

SALAMANCA

¡Alto!

OCAMPO

¡Quién vive!

MARANGORÉ. — *(Amablemente)*

Indios amigos del cristiano
que os traen frutos en prueba de sincera amistad.

NUÑO

Dios os guarde, timbúes. Llegáis en buen momento,
que ya estaban mis bravos cansados de ayunar.

MARANGORÉ

Son los últimos frutos que nos quedan, cristianos.

NUÑO

Que Dios premie, cacique, tu generosidad.
Id subiendo hasta el fuerte vuestro obsequio, timbúes.

(Los indios obedecen).

MARANGORÉ. — *(Con respeto)*

Yo quisiera pediros una merced.

NUÑO

Hablad.

MARANGORÉ

La selva que separa de aquí mi toldería,
tú sabes los peligros que encierra, capitán,
y aun más cuando las sombras de la noche la envuelven...
podría ser terrible quererla atravesar.

NUÑO

Nuestro fortín es vuestro, y en él, bajo su techo
hallarán los timbúes siempre hospitalidad.

MARANGORÉ

Que el Dios de España premie tus bondades, cristiano.

NUÑO

Que El haga que perdure por siempre esta amistad.

(Tras de Marangoré, Nuño de Lara y siguiéndoles Diego de Miranda, Jorge de Salamanca y Ocampo suben al fuerte y hacen mutis. En seguida por entre la selva van apareciendo Siripo — a caballo — Lambaré y otros varios indios que quedarán semiocultos en los árboles de la selva. Todos bien armados de lanzas y de arcos y pintarrajeadas las caras con manchas negras, amarillas y rojas).

SIRIPO. — *(A los indios)*

¡Silencio! ¡Que nadie se mueva en la selva,
que el grito de guerra bien pronto se oirá!
Al fin, los cristianos sabrán que los indios
altivos, desdeñan su falsa amistad.
¡Con ella querían ponernos cadenas!
¡Mi raza, extranjeros, jamás las tendrá!
¡Y en tanto que tenga mi brazo una lanza
los indios timbúes tendrán libertad!
¡El Dios que os protege que os salve esta noche!
Cacique, no tardes en dar la señal.

(Pausa. Los indios se mueven en la selva, inquietos).

¡Silencio! ¡Silencio!

(Otra pausa y de pronto un agudo silbido dado por Marangoré dentro del fuerte hiende los aires).

¡Por fin!

(A los indios que saldrán precipitadamente de entre la selva).

¡Al cristiano!

(En este momento explota el polvorín del fuerte produciéndose el incendio).

NUÑO. — *Saliendo, espada en mano, seguido de todos los soldados del fuerte y de los indios que habían entrado con los frutos)*
¡Traición!

SIRIPO

¡Sí, lo mismo que vuestra amistad!

(En la escena trágicamente alumbrada por las llamas del fuerte incendiado, se entabla la pelea entre las lanzas timbúes y los

aceros castellanos. Lucía que ha salido confundida entre los soldados queda agazapada en un rincón de la escena).

¡Guerreros timbúes, si sois de mi raza
ni un solo cristiano con vida dejad!

(En este momento Lucía, despavorida, intenta cruzar la escena huyendo del lugar de la contienda. Siripo que lo advierte larga su caballo al galope tras ella).

¡La blanca, cacique, será tu cautiva!

(Lucía y Siripo desaparecen por un lateral y de pronto se oirá un grito de terror de la cristiana).

NUÑO. — *(Hiriendo de muerte a Marangoré)*

¡Con tu vida pagas tu deslealtad!

LAMBARÉ. — *(Al ver caer al cacique)*

¡Venganza, timbúes, ha muerto el cacique!
¡Ni un solo cristiano con vida dejad!

(En este momento cruza la escena Siripo llevando sobre su potro el cuerpo desmayado de la cristiana y al desaparecer de nuevo descenderá rápidamente el

TELON

(Durante la pelea se oirán las voces de los españoles que repiten: "Traición, traición" y los gritos de guerra de los indios. Nuño de Lara después de dar muerte a Marangoré caerá a su vez mortalmente herido por varios indios que se lanzarán contra él al oir los gritos de Lambaré. En el momento de caer el telón no deben quedar en pie más que algunos indios. Diego de Miranda al ver cruzar a Siripo con Lucía partirá tras ellos, gritando: "Mi hija", "mi hija").

FIN DEL ACTO PRIMERO

ALREDEDOR DEL "SIRIPO"

De entre los numerosos e interesantes papeles que el celo de Juan María Gutiérrez supo salvar del olvido, y que juntamente con sus libros y manuscritos se encuentran hoy agregados a la Biblioteca del Congreso Nacional, hemos copiado las cartas que publicamos a continuación.

Estas cartas, que el Oidor don José Márquez de La Plata — oficiando de censor teatral — dirigiera a don Manuel de Basavilbaso, contienen, una, las críticas que aquél formulara sobre la Loa que debía preceder al Siripo *de Lavardén* (1), *y la otra se refiere a la tragedia misma.*

Se verá en estos documentos que el estilo pedantesco del Oidor, sirve de envoltura a las ideas estéticas absurdas y estrechas que, en el siglo XVIII, afrancesaron la producción dramática en España, merced a un movimiento literario falsamente atribuído al cambio de dinastía, y que no fué sino el resultado de una nueva dirección de la corriente literaria común a toda Europa. (2)

Estas ideas, que desencadenaron una tempestad de controversias en la Metrópoli, que tuvieron a su favor críticos como Luzán, y contra los cuales se levantó airada y pasionista la protesta del P. Feijóo, y que si pudieron hacer pensar en su fracaso, concluyeron por triunfar en la segunda mitad del siglo XVIII, encerrando el vuelo de los ingenios dentro del límite insalvable de las tres unidades y de toda la suerte de reglas nacidas de la falsa interpretación o adaptación de la Poética de Aristóteles, debieron tener, también, su repercusión en las colonias.

Lavardén, en una carta dirigida a don Manuel de Basavil-

---

(1) Escribimos Lavarden y no Labarden como habitualmente se hace, ateniéndonos a la propia ortografía del poeta.

(2) Véase a este respecto *M. Menéndez y Pelayo* — "Historia de las ideas estéticas en España" (Madrid 1903) Tom. VII, pág. 130.

baso [1], *al acompañarle la loa que siguiendo el uso antiguo debía preceder al drama (esta costumbre empezó a decaer ya a principios del siglo XVII), confiesa que se vió en aprietos al querer ligar su asunto con el de la tragedia, y completando su pensamiento, añade:*

"Pero hechándome a soñar vine a caer en cuenta q.e los casados, como Hurtado y Lucía, producen niños, y éstos caben p.r el torno de la Inclusa. Vea Vm. una relación bien estraña, q.e en verdad no es de parentezco; sin embargo sobre ella rueda el presente drama".

Ya el Censor parece señalar como defecto esta forzada relación de parentesco entre el asunto de la tragedia y el de la loa; pero sabemos que esta concordancia no era de rigor, pues—como lo asevera Schack — dichas loas muy pocas veces, y casi diríase como excepción, referían hechos que estuviesen íntimamente ligados con la composición dramática que precedían. [2]

Para responder a las exigencias de las ideas estéticas de su época, vaciando aquel argumento del Siripo *dentro del molde de la tragedia pseudoclásica del siglo XVIII, debía nuestro poeta ponerse en pugna más de una vez con las reglas y reglillas a que la producción dramática estaba sometida.*

Supo Lavardén suplir con su preclaro talento los inconvenientes que debía oponerle lo magro del argumento, sugerido seguramente por la Argentina *de Rui Díaz, y en cuanto a las dificultades apuntadas las había comprendido de antemano, pues como para defenderse de las objeciones que vendrían se apresuró a declarar en su carta: "Me fué importante hacer prueba de mi invención en un argumento destituído de recursos, a donde no tienen cabida los auxilios de la pompa palaciega, ni los rasgos históricos y mitológicos, y sobre ello me cargué de las observaciones metaphysicas del reconocim.to y la peripecia, con las estrecheses, q.e hacen brillar el* Edipo, *sobre todas las tragedias de segundo orden en q.e triunfa la virtud, y no se mueve la compasión, desamparando voluntariamente las muletas de los apartes, soliloquios y entreactos, p,a q.e, probado así mi genio, pudiese ya desahogarme en un argumento más brillante..."*

---

(1) Esta carta ha sido publicada por Gutiérrez en sus "Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX". Buenos Aires, 1865.

(2) *Conde de Schack* — "Historia de la literatura y del arte dramático en España". (Madrid 1887) Tom. II, pág. 239.

Desgraciadamente no conocemos otros desahogos dramáticos de su genio, y aun del Siripo *no ha llegado a nosotros sino el segundo acto, conservado por Gutiérrez, quien lo obtuvo de otro gran coleccionador de papeles, de Olaguer Feliú, según reza la declaración escrita por mano de Gutiérrez en la cubierta del manuscrito original.*

ALFONSO CORTI.

Buenos Aires, Diciembre 1913.

Señor D.n Man.l de Basavilbaso (1)

Mui señor mio: y Amigo y Dueño en los cortos intervalos que el Oficio me permite é leido una sola vez la Tragedia en borrador Titulada: Siripo: que Vm. me remitió para su reconocim.to por el favor que me haze y por el Conzepto que el autor a formado de mi inteligencia.

Veo sentada la opinión entre los que setienen por Maestros dela materia deque para hacer perfecto un Drama de esta clase se necesita un ingenio Raro y sublime desuerte que enqualquiera de sus partes rige respectivam.te la regla deque un poco que diste de lo eminente declina alo infimo y siendo tamtas las que deven concurrir p.a la propiedad desuencadenam.to es mui dificil se halle un hombre completam.te dotado de facultades superiores y deuna ymaginatiba despejada y este noiba para semeg.te Composición, casi casi meparece que es necesario retroceder h.ta el Caos para formar un autor de tragedias perfectas alli senos figura existir en un solo Cuerpo sindestruirse lo frio y calido, lo humedo, y seco: En un yndibiduo, sino sale la naturaleza de su orn, nose combinan en alto grado estos temperamentos por consiguientes contribuiendo tan esencialm..te los umores alacreción de los Yngenios exelentes devemos decir que en un poeta escomo un aborto o producción preternal dela gran Madre el esplendoroso conjunto de singularidades aptas y reforzadas por el arte para enlazar proporcionalm.te las perfecciones deunpoema tragico.

este con maior fundam.to respecto de las mejores Piezas dela

(1) Al publicar estos documentos respetamos la ortografía del autor.

epopeya pide mui largo tpo de Lima en enmiendas y correcciones antes de ponerlo en estado de pasarlo al Batan de los Censores á unque no selos proponga el autor tan acres como los que tubo Homero que sindegarnos fragmentos desus obras se hicieron celebres sñe lapalabra de otros.

Las Leyes del Teatro toman: digamoslo assi: una nueba investidura de dignidad y grandeza cuando lonoble de la acción hade suplir por lacalidad de las personas que no siendo en el orn Gerarquico tan egregias como serequiere ande calzar el Cothorno. En este quanto á fabor de la propiedad se disimula la pompa y magnificencia de la diccision sehade esforzar la viritud, la sentencia y la Philosophia Moral dando a los Caracteres un Ayre de sencillez exterior y un fondo desentimientos sublimes.

Tal es en mi concepto la obligaz.on que seimpone el que se elige asunto vulgar de Personas medianas para argumento de la tragedia aque lo conduze elen Tuciazmo desu numen y la opinion desimismo y tanto mas delicada es la Armonía delos intereses principal, y épisodicos para disponer y graduar los empeños y peculiar índole del Poema entodas sus escenas, Trámites y Figuras sin faltar alas Deidades quiero decir alas tres unidades que son los estatutos mas sagrados y primordiales del Foro Teatral para acertarse un objeto aciendose menos resistible la ilusion delos espectadores; bien que vendran (sino me engaño y dispenseme Vm la digresion) tpôs menos rigidos enque los ingenios sin agravio de la respectable antiguedad, sepongan de acuerdo estableciendo una nueba Ley que modifique el Rigor dellas no sin apoyo de la Razón pues nosurte efecto favorable que esta parte del Parnaso apesar de la fuente que lo fecundiza sea tan esteril que no de sabroso fruto sino afuerza deuna prolixa y prodigiosa Cultura por tener ya formado deste temple el paladar de los que seprecian de vuen gusto, erigiendose en Tribunal arbitro para juzgar de la naturaleza de las cosas.

Esta Idea general que se tiene (vuelbo ami discurso) dela Tragedia entre las personas cultas meparese que conduze al lugar enque deve colocarse el Siripo, y si el P. Poret dibiendo el Teatro en trágico Comico y Lirico no hallo entre las Piezas Maestras del primer orn, (enque comprehendio el suicidio de Mitridates por Racine) ninguna enque secumpliese con todas las Reglas del Arte, como podre yo que no tengo instruccion, ni esperiencia propia pues jamas se acercarme á un ensayo, discernir

sobre la Trama de aquella que aunque en substancia nosea depresente mas que la Armadura de la obra segun nos da aentender el autor, y atrahe consigo laparte esencial de su merito.

Una produccion que obien porque en todo sea grande, y maravillosa ovien por que lo deva ser, pide que la examine un Talento sobresaliente y vien Templado. Yyo entraría en no poca presunción ó engreim.to si por el honor con q.e semedistingue, ya me considerase un Mecio ó un Quintilio aq.n se consulta una empresa Literaria antes que salga ala lud y Censura publica.

No poreste raciocinio que ami vez aun que superficial, y por maior es vastante fundado para mi escusa me he propuesto desdeñar enteram.te a Vm mi dictam.te Sre el punto aque secontrae el Autor pues hallo la obra nosolo vien preparada y sacada decim.tos sino avanzada en Fabrica sre las Vovedas y Cornisas del Tercer Cuerpo, y procxima a recivir loschapiteles extendiendome á esperar que de gusto y que produzca favorablemente alintento decorandola con los adornos porfiles y vistas que le faltan por no estar concluida.

Mianimo y esprevenir a Vm q.e diga alseneca de ese Hipolito que nose confíe en mi debil censura ni consienta que tiene un sufragio de alguna monta para preservar al Siripo de los defectos del arte con que pueda haversido engendrado el mismo Horacio que justam.te se adquirio entre los Latinos el recomendable Titulo de Maestro en el asumpto h.ta el siglo presente aconseja q.e las cosas de un Oficio sedeven tratar con los Profesores de el, Y tan vien dice que estas obras seande perfeccionar diez veses conque no estrañaprecurando ayudar con algun agregado proprio y agradavle la tibia Complaciencia que recibe el Pueblo espectador al Romper se elnudo sin embargo deque ya se cuida deque la Lastimosa muerte de Lucia y sucaro Esposo cuia virtud noqueda Triunfante venga p.r noticia alteatro, y deque en algun modo se obscurezca lomas sangriento dela mortal herida que sedio el Tirano en odio desupropia iniquidad, y violenta pasion: Salvo Meliori.

Depalabra dire a Vm algunas observaciones, que tengo hechas afabor del Dracma, y omito porque me falta tiempo, repitiendome entretanto ala obediencia de Vm. cuia Vida Ruego a Dios que m.s a.s B.s Ay.s 28 de Diciembre de 1788 — Bl. m.s de Vm. sumas af.o seg.ro serv.or y verdadero Am.o Josef Marquez de la Plata.

el S.or D.n Josef Marq.z de la Plata
A D.n Man. de Basavilbaso.

Mi estimado Amigo Dueño y S.or He leido la loa titulada *La Inclusa* y prescindiendo de suarte, y conexion con la Tragedia el Sirypo por que no tengo tiempo p. correr la pluma en una materia que no me es Familiar, hallo desde luego que el caracter de Acracia es poco conforme á la justa reforma del Teatro: ay en aquel mucho de la ympiedad y libertinage de los Philosofos de esta era entregados á su capricho y corrupción: se ve derramado digamoslo assi el espíritu de Ruso, (1) sin que se ataquen sus maximas con todo el nervio corresp.te para extinguir y aniquilar el veneno que difunden.

La gran comedia de Moliere titulada "el Tartufo" que es una de las mejores piezas del autor, sufrio mui fuerte impugnación por largo tiempo en Francia para representarse, no obstante que el Hipocrita no sale al Teatro hasta ya adelantado el tercer acto, y prevenido el expectador de su rexalada moral, y que fue convencido y castigado al desacerse el nudo de las piezas; de suerte que se saca un Documento para la Juventud docil, e yncauta; pero como contiene persuaciones de yncontin.a que pueden yntroducirse voluntaria e ynsensiblemente sirviéndose de su esquela, y doctrina en los intentos que no hallen resguardos para asaltar el descuido de las menos recatadas siempre fuí de dictamen que debía ympedirse el curso de un arte que podía suplir por el corto ingenio del Libertino.

El Hombre dedicado con heroicidad al exercicio de las virtudes y con especialidad a alg.na puede buscar las ocasiones en que aumentar su merito; pero en cuanto llebe ynducc.on a los estímulos de yncontinencia es falta de prudencia, y mui peligroso acercarse á la exper.a de si mismo, y por esta justa precaución desde muy lejos se á de ocurrir al remedio, no abriendo paso á la temeridad.

No me parece dificil dar una Introducción mas propia á la Inclusa y aun (que guarde si se conciderase precisa alguna conexion ó coherencia con el argumento del Sirypo, que á la verdad merece en mi concepto se oyga sin una prevención expuesta al

(1) Rousseau!

riezgo de una censura religiosa que lastime la bien yntencionada ydea del Autor. Lo casto y honesto de la pieza de parte de los Fieles consortes Lucía y Hurtado vendrían bien por vía de demostración, si recayesen sobre la representac.on del Drama, y noticia de la acción, pero siendo al contrario el orden, ni puede usarse de aquel argum.to para satisfacer completam.te alas capciosas argucias de Acracia, ni dar toda la fuerza que debe.

Deseo el aplauso del Siripo, y lo merece el Drama, puesto en el grado de perfección, que yale es facil al autor, por tener lo mas hecho: este á sido mi designio en haberme contraido a explicarme con tanta franqueza, é yngenuid.d

Assi, se lo hé explicado de palabra al autor, haciendole entender la realidad de mi dictamen para que no desfigure sino q.e limé la obra, sugetando el genio á ocuparse muchas veces, de una cosa con los preciosos yntervalos, por que assi lo requiere toda empresa voluntaria, aun quando por su ynstituto no exija tanta exactitud, y dignidad: no debem.s consentir q.e el Pub.co sea tan condescend.te á nuestras excus.s quando tiene un derecho (que ni el Positivo Nacional puede arrancar del Censorio de cada Individuo) á q.e todo escritor reconosca su superiorid.d diciendole como cierto Autor Frances: *iugez moi,* Tal debe ser el prud.te cuidado de nra buena reputación aun en los actos yndiferent.s de nras obras, q.e aventuramos, al gusto, mas q.e a la rason.

Todo esto significa que me pongo de parte del ynt.to para que agrade, produzca, y pueda el autor, corriendo feliz suerte en este ensayo, animarse con el valor que ynspira la acept.cn gral. à seguir la carr.ra mientras halle prospicias las Deidades: De cuia expres.on uso enel concepto q.e permite la materia, no dudando que vm. conoce á fondo mi modo de pensar para darla assi á esta, como á todas de la presente, y ni ant.te resp.ta el peso de la realidad q.e tiene experimentado en mi natur.l yngenuidad, y buen afecto con que me repito á la Disp.on de vm. y ruego á Dios gue su vida mu.s a.s. Buenos Ayres 23 de Enero de 1789.

Dispense vm la demora, y enmiend.s pues no ay un qu.do p.a empezar, ni tpo p.a concluir, y asi se sucede que es mas lo que al principio se propone uno q.e lo q.e al cabo emprehende; y por ultimo acaba mal.

SOBRE ENSEÑANZA PICTORICA

Algunas consideraciones tardías pero siempre oportunas

La ruidosa aparición de la "Gioconda", que los futuristas acaban de calificar con tanta exaltación , nos hace pensar en que las grandes obras como las grandes virtudes están más cerca de ser denigradas cuanto más necesario es su ejemplo. Los artistas modernos parece que hubieran querido amortiguar con sus opiniones este rayo de luz pura que mostraba demasiado la pobreza de sus obras.

La "Gioconda", antes de caer en manos futuristas, ha pasado por todas las clasificaciones y hubiera llorado muchas veces de tristeza a no animarla la impasibilidad sonriente del mismo Leonardo de Vinci, que vivió por sobre las miserias humanas en una serena contemplación de las cosas creadas.

En Italia, como en Francia y todos los países, se han publicado los juicios más arbitrarios sobre esta obra única en el arte y una encuesta realizada por la revista francesa *Les Annales* puede resumirse en que la "Gioconda" es de un valor relativo; que hay en el Louvre muchas obras en condiciones de reemplazarla. Uno de los interrogados, Cormon, miembro del Instituto, ha llegado a decir que es lástima que Francia no posea el "Sindicato de Pañeros", la obra ideal para reemplazar a la fugitiva.

Cualquier espíritu culto podrá medir la enormidad de esta afirmación que pretende equiparar a dos genios y a dos obras diametralmente opuestas. Rembrandt es el pintor de la realidad desnuda, sin esperanzas; toda su vida angustiosa está reproducida en sus cuadros y su estilo tiene la crudeza de sus dolores.

Leonardo de Vinci vivió impenetrable a las tempestades del sentimiento y del corazón, abstraído en las investigaciones de un ideal de eterna belleza. Sus personajes asisten con una impasi-

bilidad sonriente a las discusiones de los hombres y su "San Juan Bautista" señala en Dios el origen y fin de todas las cosas. No le interesó del hombre, *"guastatore d'ogni cosa creata"*, sino aquello que en el orden físico o moral podía dar mayor fuerza a sus concepciones ideales.

La "Gioconda", junto con el "San Juan Bautista", es la expresión más alta de su filosofía y de su arte maravilloso; el "Sindicato de Pañeros" es una de las obras de concepción más vulgar del gran maestro holandés y esa serie de retratos extraordinariamente ejecutados no nos despierta ningún sentimiento, fuera de la admiración por la mano tan hábil que los pintara. Rembrandt, como los holandeses y flamencos, fué un maestro insuperable en su técnica, pero sus concepciones están lejos de realizar el ideal del arte.

El señor Cormon llevaría por mal camino á todos aquellos que empezando a interesarse por las cosas del arte, le siguieran al buscar una dirección espiritual en los talentos consagrados. En Francia, felizmente, la visión de las grandes obras salvará a muchos de los peligros de tales juicios, pero para nosotros, que sólo nos llega el eco de esas discusiones y que difícilmente analizamos los sentimientos que animan al artista que así habla, el peligro es más grande.

El ideal que persiguieron Leonardo da Vinci y sus contemporáneos del Renacimiento, clama contra todas las elucubraciones modernas y quien conoce aquella formidable generación de artistas mal puede estimar las realizaciones enojosas del arte actual. Pero los modernistas hablan, discuten, publican grandes volúmenes para explicar maravillas que sólo ellos ven, y como sus libros y sus cuadros circulan por todos los países, cosa que no pueden hacer las grandes colecciones europeas, estamos tanto más expuestos a los peligros de su enseñanza aquellos que más alejados vivimos de las viejas civilizaciones.

Entre nosotros la influencia de las ideas nuevas en arte tiende a fortificarse cada día que pasa. El eco de aquel movimiento ensordece a nuestros principiantes y como nuestros directores espirituales en vez de darles una orientación mejor no pierden oportunidad para hacer la apología de su pasión, entre nosotros no pueden prosperar, se desconocen las aspiraciones supremas del arte, que se basan siempre en sus más caras tradiciones.

Aquel que por primera vez es sorprendido en los alrededores

de París por el ruido informe que se levanta de la gran ciudad como la síntesis de todos los afanes, de todos los egoísmos y de todos los dolores, no se detiene a examinar su origen y con la satisfacción del feliz viajero, exclama: ¡el ruido de París! Es ese ruido de París que traemos zumbando en los oídos de vuelta a la patria, el que nos confunde todos los conceptos y todas las ideas.

París encierra grandes enseñanzas, pero pasa con aquella ciudad lo que al decir de Anatole France sucede con la ciencia, que sólo engaña a quien la consulta mal. Nuestro amor tradicional por París y que tantas justificaciones encuentra fácilmente, nos prepara mal para separar la cizaña del grano bueno en lo que nos llega de la capital del mundo civilizado.

Así nuestros jóvenes pintores, sin espíritu de examen, imitan a los impresionistas y repiten todos los desatinos modernos, sin pensar en que ese arte ha triunfado en Francia gracias a la hábil especulación de un sindicato de *marchands* que desde hace largos años produce la suba y la baja de los cuadros como si fueran títulos de Bolsa.

Las ideas de nuestros jóvenes artistas son el reflejo de las discusiones, de la crítica interesada de los pintores de Francia. Los artistas modernos no sólo pintan por desgracia, sino que publican un libro cada vez que exponen un cuadro y esas publicaciones son la guía incontestada que lleva hacia el camino de perdición a muchos espíritus bien dotados. Cuando los argumentos no bastan la miseria concluirá por doblegar al principiante rebelde que someterá su arte a las necesidades de su vida, cuando su vida debiera responder a las necesidades de su arte.

Aquí nada nos obliga a someternos a las enseñanzas de un arte malsano. Debemos vivir lejos de esas teorías y no olvidar nunca que en arte, contra lo que dice la sabiduría popular, de la discusión nace la confusión y el error.

Los grandes maestros han hecho su obra sin pensar en discusiones estériles. Su mejor argumento estaba en la grandeza de sus concepciones y en la sutileza de su técnica. La historia del arte prueba suficientemente que sólo se discutió en tiempos de decadencia. Muntz, hablando del arte florentino, en la segunda mitad del siglo XV, dice:

"Como en todas las épocas en que la inspiración se debilita, reinaba entonces por los talleres florentinos un espíritu de dis-

cusión, de crítica a *outrance,* tan sólo capaz para desalentar y para enervar. Incapaces de producir obras simples y fuertes como los gloriosos maestros de la primera mitad del siglo, los Massaccio, los Fra Angelico, los Piero della Francesca, también los Andrea del Castagno, cada pintor trataba de hacer algo nuevo, extraordinario, de la *terribilita* — así designa Vasari esta preocupación, sobreponiéndose en ello a la crítica. Nada más amanerado que las pinturas florentinas del fin del siglo XV; daríamos con agrado toda la ciencia de un Pollajuolo por un poco de inspiración."

Ahora, como entonces, se discuten y se sostienen las teorías más absurdas y las exposiciones dejan en el visitante una impresión de profundo desaliento. La falta de expresión, de movimiento en las figuras, la concepción burda, la coloración antojadiza, los motivos de una banalidad aplastante, que fueron las notas dominantes de nuestro último salón, revelan la impotencia insalvable de las nuevas escuelas. Nunca, más que ahora, se ha hecho de la *terribilita* y los artistas se imitan los unos a los otros marcando su personalidad con alguna extravagancia nueva.

"La obra de arte, dice Peladán, no se forma de no importa qué, ejecutada no importa cómo; no existe si no realiza un tema de aspiración general."

"La única aspiración legítima es aquella que nos orienta hacia la perfección de las formas, del alma o del espíritu". Nuestros artistas parecen haber ignorado siempre la verdadera significación de la obra de arte y han imitado de los modernos todas las deformidades que el arte tiene por destino hacernos olvidar. Contra toda lógica han empezado por el fin y el tema de aspiración general para ellos son las figuras enfermas, síntesis de miserias y de vicios; las coloraciones alucinatorias y los instintos brutales como inspiración.

Antes de imitar un arte de decadencia debieran pensar en las palabras de da Vinci: "aquellos que no toman por guía a la naturaleza se consumen en esfuerzos estériles."

La naturaleza es siempre sana en sus enseñanzas y quien se sienta capaz de investigar en ella con inteligencia hará obra digna. Pero no debemos olvidar que lo único que la naturaleza no nos enseñará son los rudimentos del arte y que por el sólo hecho de ponernos de buenas a primeras frente a sus creaciones no haremos obras extraordinarias. Todos los grandes maestros han

empezado por asimilarse los conocimientos de sus antecesores y Leonardo pasó largos años en el taller del Verrocchio antes de buscar en la observación de la naturaleza los principios de sus obras inmortales.

Sabemos a qué estudios minuciosos y a qué penosos trabajos de asimilación se sometió Rafael antes de llegar a la "Escuela de Atenas". Su obra no revela los esfuerzos de la labor paciente y nos maravilla con su frescura, su espontaneidad y su inspiración sublime.

Las nuevas generaciones de artistas creen que el estudio demasiado prolijo obra en detrimento de la gran inspiración; pero los artistas del Renacimiento nos han demostrado que el absoluto dominio de la ciencia da una libertad mayor al pensamiento que no es distraído por las dudas a que nos obliga una educación mediocre.

"El artista joven debe aprender ante todo la perspectiva y la medida de todas las cosas; luego debe dibujar de acuerdo con los buenos maestros para habituarse a dar bellas proporciones a los miembros, después del natural para darse cuenta de los principios de lo que ha aprendido. Debe enseguida observar algún tiempo las obras de diferentes maestros a fin de habituarse a la práctica de su arte."

¡Qué distancia de este simple y sabio plan de Leonardo, a los programas de las academias modernas! En las nuestras, que siguen el ejemplo de sus similares de Europa, el estudiante entra a dibujar ignorando, por supuesto, la perspectiva y la proporción de todas las cosas, pero lleva en muchos casos gran entusiasmo, entusiasmo que pierde en un cincuenta por ciento y que perdería del todo si no fuera joven y lleno de esperanza, ante la botella de whisky o la bandejita con una fruta de trapo que le proponen como modelo. Vendrán luego los yesos, que en lugar de dar soltura a su mano le habituarán a las formas duras sin movimiento y sin vida. El profesor tratará de uniformar sus estudios a la manera general y como la mayoría de los alumnos copian sin reflexión tendrá que someterse al trabajo trivial de la clase.

El alumno bien dotado si no se apercibe a tiempo anulará en sus años de academia todas sus buenas cualidades y egresado de ella vagará largos años de escuela en escuela antes de encontrarse a sí mismo si es que las teorías modernistas y la crí-

tica que tanto mal hace con su indulgencia, no han concluido de perderlo del todo.

Puesto que empeñados como estamos en imitar lo que nos viene de Europa no nos atreveremos, de acuerdo con las enseñanzas de la experiencia, a adelantarnos en un terreno tan importante, ayudemos por lo menos al alumno a sacar el mayor partido de los programas. Cultivemos su espíritu a medida que su mano adquiere maestría. Los alumnos de nuestras academias son en su mayoría de una incultura total. Un profesor bien intencionado encontrará muchas oportunidades para despertar su curiosidad por las especulaciones del espíritu y bastaría la vida comentada de los grandes maestros para despertar en él una noble emulación. No es el trabajo maquinal de todas las noches que hará de él un artista; debe aprender a sacar un partido de cada cosa que copia y para ello conviene antes que nada despertar sus facultades de observación y de análisis. Así como es necesario que el artista joven sea sometido a una larga y severa disciplina es preciso que cuando traza una línea sepa por qué lo hace. El único medio de asegurar su independencia es ayudarle a adquirir conciencia de sí mismo.

El principiante busca en los maestros el secreto de sus medios expresivos. La enseñanza de las academias debe, pues, tender a que el alumno pueda un día determinar exactamente como se exteriorizan los movimientos de nuestra alma. Conociendo a fondo los polos expresivos del cuerpo humano tratará de aplicar esa facultad de acuerdo con su temperamento y su inspiración y por mal que lo haga estará más cerca del verdadero arte donde los acentos del alma significan más que todos los virtuosismos del color.

Es necesario que llegue a determinar el carácter de cada modelo como en literatura se determina el carácter de los personajes que han de ponerse en acción. Ningún buen escritor se atreverá a tratar un personaje que no conozca a fondo, ningún artista debe tratar un modelo antes de analizarlo en todas sus características.

Los grandes maestros nos conmueven o nos exaltan porque su profundo conocimiento de las formas expresivas les ha permitido exteriorizar con absoluta claridad sus pensamientos íntimos.

Las actitudes serenas de los griegos, para algunos frías e inexpresivas, reflejan los matices del alma de aquellos hombres que

en su grandeza llegaron a sobreponerse a las pasiones del instinto. Más dados a los problemas de la inteligencia que a los placeres materiales, su actitud tranquila y armoniosa refleja la concentración de su espíritu y la nobleza de sus ideales.

Las estatuas griegas son la representación material del alma de Homero, de Sófocles y de Platón, como las figuras atribuladas de Miguel Angel reflejan la lucha constante de su alma grande y buena y de su espíritu religioso contra las pasiones del instinto. ¿La poesía suave, melodiosa de Rafael, no refleja su alma tierna, casi femenina? ¿La impasibilidad sonriente del San Juan Bautista no revela, acaso, al espíritu que vive en contínuo contacto con la naturaleza, ajeno como ella a toda lucha, atestiguando en todas sus creaciones la grandeza del ser supremo? Jordaens, Frans Hals, ¿qué reflejan sino su materialismo grosero, su predilección por los placeres suculentos? Rubens, que pintó princesas y reyes, aristocratizó ese materialismo y sus retratos, como sus concepciones ideales, revelan a cada paso al autor de "La kermesse."

Los unos y los otros han dicho lo que debían decir y es difícil equivocarse sobre su verdadera intención. En cambio, los modernos no saben nunca donde van, trabajan a tientas, interpretando a su modo las palabras de France, cuando dice que aquel que hace obras maestras no sabe lo que hace.

Las anécdotas circulan sobre un artista demasiado famoso que elige para sus obras entre cien títulos opuestos el más sonoro y la nueva producción se llamará indistintamente "La Nube". "La Aurora" o "La Noche". Es que los artistas modernos, celosos de su personalidad, nada quieren deber más que a su propio ingenio, olvidando estas santas verdades: "si hacemos caso omiso de los resultados adquiridos, como nuestra fuerza de aplicación es limitada, nos agotaremos en buscarlos y como ningún hombre vale veinte generaciones no encontraremos nada o casi nada".

"Ningún hombre destinado a la literatura no prescinde de las humanidades, es decir, de un fondo de conocimientos tradicionales, indispensables a su formación. Ningún hombre destinado a la pintura o a la escultura podría desdeñar las humanidades estéticas, es decir, el fondo de conocimientos que poseían los grandes artistas."

El arte moderno donde el artista rechaza toda tradición para

someterse a los caprichos de su pensamiento, nada puede enseñar a nuestro estudiante. La yuxtaposición de colores contrarios, fuente de toda originalidad de las nuevas escuelas, es tan sólo un ejercicio de paciencia, más propio para formar maniáticos que buenos artistas.

El verdadero arte, más noble y menos accesible que ese malabarismo, no puede seguir los caprichos de una época, y si cambian su técnica, su fin es eterno y no puede ser otro que la representación de un ideal de belleza en el orden físico, moral o espiritual.

El ejemplo de los grandes maestros debe entrar como un culto sagrado en el espíritu del joven artista. La sana influencia de los antiguos le conducirá por el camino de los ideales grandes y nobles. Lejos de las mezquindades de un arte decadente buscará en la naturaleza los elementos de su obra y tendremos entonces un arte digno que en ese camino no tardará en hacerse grande.

RINALDO RINALDINI.

Marzo de 1914.

TU RECUERDO [1]

Crepúsculo. La brisa va cantando una leda
serenata en los árboles y nidos; la arboleda
se me finge una caja de música y la luna
lívida — la romántica — sobre ella es como una
perla grande y redonda que glisa por la lila
sedosidad del cielo su extática pupila.
Silencio. Un gran silencio se extiende como un manto
invisible por sobre todas las cosas; lejos el canto
de la brisa se apaga y de mi alma una blanca
sombra — la tuya — una queja infinita arranca...
Dondonea un llamado campanil y la aldea
en un místico éxtasis se abstrae; yo contemplo
tu sombra que ante mí el pensamiento pasea...
Todo lo magnifico: la capillita es templo,
el huerto es un jardín miliunanochesco... Ora
la Tarde en su agonía y mi alma enferma llora...

Te recuerdo y te veo en todas estas cosas:
sobre la casa en sombras, sobre las mustias rosas;
consolando mis versos, recogiendo las pomas,
dando a todos amores: al huerto, a las palomas.
Y todos, presintiendo tu recuerdo que pasa,
callan... — Un gran silencio entristece la casa —
yo ante ese gran silencio me abstraigo pensativo,
y pienso en tí; en aquellas risas con que encendías
mi tristeza, en aquel hablar consolativo
que llenó de albos tintes mis grises elegías...

---

(1) Del libro en prensa "El sayal de mi espíritu".

Y después elevándome en el recuerdo, miro
tu silueta a mi lado, escucho tu suspiro,
oigo tu voz, contemplo todo alegre: la aldea,
la casa, el huerto; mas, sólo un soplo de viento
me vuelve a lo real; huye mi pensamiento,
y en mi soledad digo resignado: Así sea.

ERNESTO MORALES.

UNA NOVELA FILOSOFICA

"Toda la sed", por Eulogio de la Fuente

Me costó trabajo leer por primera vez esta novela. Todo en ella érame nuevo y me desconcertaba. ¿Qué quería decirnos el autor? ¿A dónde iba? En ella nada hallaba de lo que constituye el interés de las novelas ordinarias. ¿Cómo rastrear el hilo de su argumento? Y esos personajes ¿qué rostro tenían? Y lo que era más grave: ¿Qué diablos decían? Sus dolores me eran desconocidos. ¿Qué extraña angustia torturaba el alma del protagonista?

Poco a poco, como aquél que habiendo caído en un mundo lunar se adaptase a él, me fuí connaturalizando con el peregrino libro. Por primera providencia tuve que despojarme de todo adquirido concepto literario, olvidar las sistemáticas recetas del común "arte de hacer novelas". El manjar que se me servía no había sido aderezado según las fórmulas de la cocina corriente. El autor trabaja a su modo, en su cocina endiablada, y poco se cuida de los paladares estragados por la insulsez.

Novela cuya acción, como en un drama, va desarrollándose casi por entero en el diálogo, *Toda la sed* tiene su clave en la vida interior de los personajes. El protagonista, en cuyos labios pone el autor el relato, nos habla muy poco de lo exterior de aquéllos. No le interesan como figuras humanas, sino como almas, y tan sólo exprime de ellas la quintaesencia de sus instintos básicos y de sus ideas directrices, en cuanto reaccionan sobre él, haciendo a un lado como cosa inútil sus pequeños y fugaces sentimientos individuales. Y es así que esas almas desencarnadas de lo accidental y efímero humano, vuélvense símbolos que como sombras enormes y bizarras vemos agitarse y gesticular en

una lejanía de ensueño y dirigirse las unas a las otras, y dirigir a la sombra interrogaciones colosales y perturbadoras. El ambiente novelesco en que el autor hace mover sus personajes, la remota y exótica Hungría, contribuye a reforzar esa impresión de misteriosa vaguedad.

Toda la sed es la historia de un alma, la del protagonista, Edgar de Noormy. ¿Qué inextinguible sed lo consume? Nacido en Noormy, solitario dominio que fué escenario de memorables sucesos durante tres edades de la historia, propicio, por su propio extraño silencio, a dar una violenta resonancia a los deseos naturales, y a revestir la labor de la razón de formas desmedidas, por faltarles el sello contradictorio que les impondría la vida; hijo de un padre más que sexagenario que ha vivido mucho y sabe mucho; educado por un maestro, el doctor Flamingt, especie de brujo moderno, para quien la ciencia no tiene secretos ni la especulación metafísica abismos que su experiencia o su pensamiento no hayan sondeado o traten de sondear; llevando sobre los hombros la responsabilidad de un pasado glorioso y en la sangre el fermento de la impavidez amasado por los bríos seculares de una raza heroica, — Edgar, a los catorce años es un precoz. Y Edgar a los catorce años va a la Universidad de Buda Pest. "¡Sube a dónde ninguno haya subido!" — le dice su padre, en vísperas de la partida. ¿Adónde subirá Edgar? Su fiebre de Ideal es mayor de toda medida. Dos mundos se le abren por delante: el de la Sensación y el de la Idea. En ambos busca las soluciones definitivas, la conciliación del hombre con el universo. En la mujer busca el reflejo de la eternidad; en la ciencia la explicación del misterio en que nos debatimos.

Toda la sed es una obra trunca. No concluye nada. Es el cimiento de una formidable construcción que el autor piensa levantar. Sobre esa base se asentarán otras novelas: *Las almas, Toda la luz, Los dioses.* ¿Nos darán ellas las soluciones definitivas? El autor así lo cree; el crítico, escéptico, no. Pero el reto lanzado a los astros es audaz y bello: es digno de que sigamos sus vicisitudes con atento recogimiento.

En *Toda la sed* Edgar va penosamente abriéndose paso a través del mundo de la Sensación, en busca de la Mujer, dando su vida a jirones, ora en tinieblas, otro día a sol pleno, para quedarse siempre con fantasmas entre los dedos; a la vez que lanza sus primeras sondas en el océano sin fondo del Conocimiento.

Y esta primera novela de la ardua y vasta obra se cierra de un modo trágico e inesperado, sin que él haya hallado todavía a la Mujer, por más que haya conocido a todas las mujeres. Estas desfilan:

Alicia, la misteriosa aparición de una noche, que inició a Edgar en el divino secreto y lo arrojó por vez primera en el milagroso anonadamiento del placer; pobre mujer de vida estéril al lado de un marido inútil, que en silencio llevó inextinguida durante largos años la suprema sed del amor, y que, poco antes de matarse para no sufrir la inevitable desilusión del abandono, le dice a su amante, quien se acusa de haberla deseado en otras mujeres, palabras admirables como éstas:

"¿Puedo acusarte de que te amo? No, no estoy arrepentida. La mujer que se echa a llorar sobre su deshonra, merece morir a pedradas, porque se entregó sin amar; pero llorar de deseo... llorar con el ansia de ser todavía la compañera maternal, el absoluto mundo sumiso de todas las ternuras, de los caprichos, de las convalescencias.... llorar porque nos han sustituído los brazos y los labios para el enfermo, para el extraviado, para el amante del sueño y de la sed.... ¡qué! es llanto triunfal, es esencia de dicha, porque en el amor el primero es el que ama. Y el que ama no puede reclamar nada, porque lo da todo, vive de lo que da y sólo puede llorar de no dar nada..."

Luego Aranka. Aranka, la Soñada, la Deseada de tantos años, confundida por Edgar durante su entera adolescencia con el esquema femenino de su sensibilidad masculina; y que, cuando por fin va a rendirse a la exigencia brutal de su deseo, es rechazada, porque la Soñada no es ella! "La abracé mejor aún — describe el mismo Edgar — y sentí que todo caía en un instante. En mis emociones se producía una catástrofe; eran todos los empeños rotos; la mujer de la eternidad hundida en la sombra". Edgar creyó encontrar en Aranka la mujer ideal y sólo se halla con una mujer como las demás, que se defiende y se entrega a la sorpresa de los instintos, sin sobreponerse a sus instintos.

Antes Timea. Oigámosla contar su tragedia moral: "Veinticuatro años y la muerte!... ¿Te acuerdas? Yo puedo decirte las cosas como son: me moría de deseo... Como nadie me amó, yo sola me acaricié. Me escondía; tenía la repugnancia de los hombres-perros; quería morir ahogada por una ola de fuego. No, jamás había conocido un amante. Tú llegaste enamorado también

de tí mismo, exaltado de magnanimidad, deseando borrar de mi piel amarilla el desprecio de todos, y demostrándole, no sé a quien, que servía para algo el calor de tus fantasías... Yo me desangraba: llegaste como señor de mis agonías, señor de buena ley, porque te pusiste a escuchar mis estremecimientos sin reir, porque me acariciaste sin escatimarme el placer que me dabas. Me salvaste de morir, porque me salvaste de mí misma. Supe qué era lo que esperaba mi vientre. Te abracé con ansia de ser madre, con las entrañas abiertas a esa idea que nunca tuve..."

Pero tampoco Timea es la mujer para Edgar: es demasiado simple y no es capaz de bajar como un buzo al fondo de sus ensueños, ni lo pretende. Timea para él es la pocilga en que su vicio se revuelca satisfecho; es la carne; nada más. No puede amarla.

Y pasan otras: Gisela, "virgen de barro, plácida, feliz y siempre harta; que se empalaga de placer anónimo y jamás se rinde al placer responsable; que se mancha el alma de cien maneras, pero sabe, como gran equilibrista de la vida, detenerse a tiempo para salvar su dote de doncella"; Alda, la campesina joven y apetecible, la fruta madura y jugosa mordida al pasar en un día de sol; Nonón, horrible de deformidad, semejante al parto monstruoso de una mente alucinada; Nelia, la hija del doctor Flamingt, excepción de mujer sobre la cual el padre ha hecho un terrible experimento, mujer que, lo presentimos, jugará un decisivo papel en las futuras novelas... Y luego todas las hembras del placer anónimo. Pero ninguna realiza la alta aspiración de Edgar. Alguna vez él lo dice: ..."Yo no busco mi hembra entre las cabras, sino entre las diosas... Llevo esa necesidad en mi ser como una infinita sed... y tengo en mi espíritu el convencimiento de que es imposible!" ¿Imposible? La contestación nos la darán las novelas venideras.

Pero otra sed también infinita le consume: la de saber. Las lecciones de su maestro le estimulan: "Hay que llegar hasta Dios con la noción científica de su obra. La ciencia será una vana palabra, un rótulo necio de los conocimientos útiles, mientras no sea encontrada la primera verdad fundamental que sea fuerza y paz. Estamos extraviados en la Naturaleza; hemos perdido el hilo de nuestro origen y es necesario recuperarlo". ¿Quién nos dará esa primera verdad fundamental? No nuestra ciencia de ahora, ciertamente. Edgar no cree en ella. "Me dormía encima

de los libros — dice — disgustado de la obligación en que estaba de devorar todas sus bagatelas: la ciencia hacía el oficio de un biberón avaro y me cansaba de chupar jugos insípidos, como si salieran, por la fuerza de la succión, de un seno estéril: ¡nombres y sólo nombres! Los profesores ¿eran otra cosa que carteros muy atareados en encasillar la correspondencia del universo y registrar los cambios de domicilio?... De las vidas de tanto personaje nada historiaban, como no fuese fábulas; las cartas eran inviolables, porque eran ininteligibles. Cada maestro nos enviaba al vecino, al especialista, al que poseía la nómina de un cuartel determinado; se nos exhibían los casilleros de los huesos, los nervios, las arterias.... pero la vida se les escapaba siempre, con todos sus detalles, no obstante que los detalles eran inequívocos y tenaces".

¿Y entónces?

Edgar es nuestra propia alma contemporánea, sedienta de certidumbres, a la vez que decepcionada de los dogmas y las fórmulas; envuelta en el inextricable ovillo de las contradicciones que se crea a sí misma; ya dando tumbos a través de las afirmaciones y las negaciones, sin norte y sin brújula, ya empantanada en la duda sin esperanza. Su maestro, el doctor Flamingt, se lo dice: "Vd. es irrealizable en sus pensamientos y en sus deseos... Su mal está en esa exagerada espiritualidad. Vd. supera la ambición mitológica de Luzbel: le espera el infierno de esa sed imposible"...

¿Nos dirá el autor la palabra salvadora? ¡Oh, en vano la esperamos en *Toda la sed!* Esta obra niega, pero no afirma, destruye, pero no construye. El lector ha de figurarse ahora con qué vivo interés mi alma, escéptica mas no menos sedienta que otra alguna de certidumbres, aguarda las futuras novelas del autor. Por el momento él nos deja en la tiniebla. Y con Edgar podemos repetir: "El puente para lo infinito sigue sin la primera piedra". Y con él yo confieso también: "Veo perfectamente que el mundo no ha sido aún salvado".

No faltan, sin embargo, en esta novela, promesas de bellas revelaciones. Son frecuentes en ella los chispazos que nos iluminan inesperados horizontes del mundo físico y moral. Pero son luces que apenas encendidas se apagan, y la obscuridad vuelve a espesarse en nuestro redor, tan profunda como antes. No sé quién dijo del *Fausto* que pocas obras como él constituyen un tan rico

arsenal de sentencias admirables, y de ahí que más impresione por citas aisladas que en conjunto. Lo mismo yo diría de *Toda la sed*. Escritor de la mejor estirpe su autor, pensador sutil a la vez que delicado poeta, arroja a puñados en su novela la rutilante pedrería de mil observaciones sagaces, de mil agudas reflexiones, de mil audaces paradojas, siempre talladas con la mano firme y elegante de un lapidario genial. ¿Citar? Tanto valdría pretender dar idea de los tesoros de cualquier fabuloso rajá, enseñando los diamantes cogidos entre el índice y el pulgar.

*

Desde cualquier punto de vista que se le mire, no estamos de ningún modo frente a un libro vulgar. *Toda la sed* es en su género una novela única. Ni por la concepción, ni por el desarrollo, ni por el estilo presenta superficiales semejanzas con obra alguna. El autor no imita; es un maestro: piensa, construye, dialoga, escribe con entera originalidad. No ha pretendido hacer una novela minuciosamente realista; al ambiente y a los personajes sólo les ha pedido aquellos elementos necesarios para el desenvolvimiento verosímil de su concepción: un alma grande que marcha hacia la conquista de lo inasequible a través de los accidentes de la vida y bajo la acción de los estímulos que de las otras almas le llegan. "Vivir, sostiene el padre de Edgar, es meterse en la vida de los otros, pesar y ser algo en las otras almas, llenar huecos, imperar, nadar en los sentimientos ajenos". Y bien; Edgar no ha recogido para su relato sino aquéllo de los demás que pudo representar algo para su existencia, aquéllo que abrió surco y dejó mella en su espíritu. De ahí que las trivialidades corrientes estén excluídas del diálogo. Este se mueve siempre enérgico y rápido, por frases agudas y esbeltas como flechas, cargadas de intención como miradas. En *Toda la sed* nadie dice cosas indiferentes. Cada palabra tiene su objeto: o es caricia, o es puñalada, o es sonda lanzada en el abismo de un alma. Y el paso de una situación a otra es igualmente rápido e inmediato. Están de más para el fin perseguido por el autor, que sólo atiende a poner frente a frente *hombres,* las cansadas descripciones del ambiente. Rara vez se detiene en señalar el nimio detalle exterior, si éste no ha de tener influencia sobre el espíritu de los personajes. Lo que le interesa es la elocuencia de las pasiones de

éstos, la expresión de sus congojas, la confesión de sus crisis morales, las luchas en que los traban sus inconciliables antagonismos. Sus clamores de protesta, sus gritos de triunfo, sus ayes de dolor, sus lamentos de desconsuelo, sus blasfemias de vencidos le interesan: nada más; y así el diálogo con la agilidad de una peonza gira en las espiras del llanto y de la carcajada, de la afirmación orgullosa y de la negación desesperada, de la tragedia y de la comedia, serio, burlesco, grave, alado, ligero, cortante, seco, imaginativo, rudo, tierno, doloroso, bufonesco... Y el estilo es digna encarnación de tanta variedad de intenciones y de afectos: tiene relieve y color, se irisa con los más suaves matices y se ennegrece con los tonos más sombríos; así estalla en un chisporroteo de fuegos de artificio como adquiere la majestad de una disertación académica. Y siempre fluye de él una riquísima vena de poesía. Pero donde el autor se supera a sí mismo a este respecto es en sus cuadros eróticos, en los cuales la crudeza del asunto aparece sabiamente atenuada por la finura del dibujo, la honesta elección de las tintas, aunque vivaces, y la elegancia de la composición.

*

El autor de *Toda la sed,* Eulogio de la Fuente, es un escritor español que reside desde hace muchos años en la república. Podemos por lo tanto considerarlo como nuestro. Su obra, fruto de la meditación y la tenaz labor de algunos años, es honrosa para nuestras letras, cualesquiera que sean las opiniones que se tengan sobre su contenido filosófico. El momento actual, bien lo sé, es de indiferencia por la producción literaria local. Indiferencia merecida por otra parte si se piensa lo poco que ella comúnmente vale. Por eso sería muy triste que una novela tan notable y tan merecedora del éxito, se hundiera en medio de la general indiferencia. Tanto más que se trata de la primera piedra de una audaz construcción, digna de ser alentada hasta su coronamiento. El crítico, amparándose en su modesta autoridad, la recomienda a sus lectores. Reconoce que su lectura no es fácil; pero ¿por ventura se levantan con azúcar las montañas?

ROBERTO F. GIUSTI.

LETRAS ARGENTINAS

Escritos y discursos, por Roque Sáenz Peña.

Tenemos a la vista el primer tomo de esta interesante recopilación recién iniciada bajo la inteligente dirección del doctor Ricardo Olivera. El primer volumen comprende sólo la actuación internacional del doctor Sáenz Peña. En los subsiguientes se coleccionarán sus trabajos de índole política, forense, literaria, etc., y una vez terminada esta publicación podrá apreciarse en conjunto la intensidad de la obra intelectual del ciudadano que tras una constante y expectable intervención en nuestras cosas públicas, ha llegado *par droit de conquête* a investir el cargo supremo.

Perpetúase en el doctor Sáenz Peña la tradición, grata por cierto, según la cual todos los presidentes argentinos, con escasas excepciones, se caracterizaran como distinguidos hombres de letras, tan aptos para fijar su visión política en páginas de valioso estilo, como de sintetizar su doctrina en oraciones de singular elocuencia, cuando no de entregarse con noble preocupación a labores puramente literarias, como el Sarmiento de los *Recuerdos de Provincia,* el Mitre de la *Divina Comedia* o el Avellaneda de los discursos académicos.

El doctor Sáenz Peña, jurista ante todo, ha puesto principalmente al servicio de esa faz fundamental de su personalidad sus dotes de escritor y orador. Es así como sus trabajos más serios y considerables se encuentran entre los que se refieren a asuntos de derecho internacional, en los cuales la solidez de la doctrina, asentada siempre sobre inequívocos principios de justicia y de equidad, halla su cabal correspondencia en las líneas vigorosas y sobrias del estilo. Tal, por ejemplo, las páginas amplias y substanciosas de ese *Derecho Público Americano,* ennoblecidas ade-

más por la viril energía de su dialéctica: de la que es elevada muestra el discurso acerca del "Zollverein", contenido en el presente volumen y cuyo final constitúyelo la fórmula famosa que fuera ocioso repetir.

Al tratarse del establecimiento de una Unión Aduanera entre las naciones de América, un senador yankee había dicho con evidente y desdeñoso error que "los estados hispanoamericanos comenzarían por entregar la llave de su comercio y concluirían olvidando la de su política".

Sáenz Peña conceptuó necesario destruir esa despectiva suposición y respondió a ella al comenzar su discurso, en un hermoso período, bajo cuya serena y altiva elocuencia se siente latir una noble susceptibilidad patriótica rozada por la frase referida.

"Empiezo por declarar — dijo — que no conozco la llave de los mercados argentinos, tal vez porque no tienen ninguna, porque carecen de todo instrumento de clausura, de todo engranaje monopolizador o prohibitivo; hemos vivido con las aduanas abiertas al comercio del mundo, francos nuestros ríos para todas las banderas, libres las industrias que invitan con sus provechos al trabajo del hombre, y libre, ante todo, el hombre mismo, que se incorpora a nuestra vida nacional, defendido en su persona bajo la garantía del *habeas corpus,* respetado en su conciencia por la más amplia tolerancia religiosa, y amparado en sus derechos por el principio de la igualdad civil para nacionales y extranjeros; pero ni las declaraciones que avanzábamos ayer, cuando recién nos desprendíamos de la corona de España y ya anunciábamos en 1813, que no había esclavos en el suelo argentino, ni las libertades que proclamamos hoy con la conciencia de nuestra individualidad nacional, constituyen un peligro para la seguridad de los Estados; atestígualo la historia de nuestras autonomías y lo comprobarán los tiempos venideros, saludando en la plenitud de sus derechos, a las mismas naciones que han venido a discutir sus intereses materiales, sin duda porque sus destinos políticos se encontraban bien trazados por la espada de tres próceres que hoy comparten el dominio de la inmortalidad".

Si hemos transcripto el párrafo precedente es porque el hermoso movimiento que lo determina y la fuerte concisión de sus frases, como asimismo la armónica construcción de su conjunto, caracterizan perfectamente la oratoria de Sáenz Peña e ilustran mejor que todas las disquisiciones, acerca de ella.

Por lo demás y aparte ese período de rectificación, todo el discurso se desenvuelve en un alto tono de oratoria, clara, precisa y elegante, y en él se auna el acopio de información y de doctrina con la eficacia poderosa de la argumentación. Es una pieza que honraría a cualquier jurisconsulto o economista, y cuyo valor permanente no caduca, como ocurre con todo escrito que, aunque de carácter circunstancial, atesora ideas generales de interés perdurable.

Si no todos de tan fundamental significación como el discurso referido, los trabajos restantes que componen el nutrido volumen y que se refieren a la acción del autor en la conferencia de La Haya, en el Congreso Sudamericano de Derecho Internacional Privado, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en su misión diplomática ante los gobiernos de Italia y Suiza, en su visita al Perú, en el Arbitraje entre Venezuela y Estados Unidos, en el asunto de la Jurisdicción del Plata, en el Instituto Internacional de Agricultura, etc., etc., constituyen un valioso conjunto que muestra la elevada actuación exterior del actual Presidente de la República y ofrece brillantes documentos a la historia de la diplomacia argentina.

Montaraz, por Martiniano Leguizamón.

Cuidadosamente impresa acaba de aparecer esta segunda edición de la popular novela del autor de "Calandria", cultor el más ferviente de la literatura gauchesca, continuador de Hernández y del Campo, que ha consagrado su gran instinto artístico a trasuntar en obras perdurables la visión de las campiñas argentinas y de los sujetos bravíos y romanescos que las poblaran en épocas tumultuosas, haciéndolas teatro de acciones y hazañas que el poeta evoca en cuadros vigorosos de soberbio colorido y en relatos de sostenido interés.

"Montaraz" es obra ya juzgada y consagrada también como una de las más intensas manifestaciones entre las que constituyen la rica producción del meritísimo escritor.

En ella se expande ampliamente su fresco y vibrante espíritu lleno de un grande amor por la naturaleza y la tradición. Y con impregnantes toques de seguro pincel descríbense escenas y paisajes en que revive, merced a una gran potencia evocadora, un pasado fecundo en hermosos episodios. La presente edición

incluye un prólogo de Roberto J. Payró y un comentario poético de Antonino Lamberti.

Culto al árbol, por Eduardo Talero.

Desde el Neuquén, donde el noble y querido poeta, convertido en uno de esos bravos *pioneers* que cantara Walt Whitman, consagra su energía a la labor proficua, en convivencia con la gran naturaleza, nos llega este magnífico poema impregnado de panteísmo y de emoción eglógica. Hay una honda belleza en sus versos cuyo ritmo potente traduce el sonoro canto de las selvas. Alaba el autor en ellos con una originalidad de expresión y de imágenes virgen de toda contaminación literaria, — como que es el fruto puro de su alma en comunión sincera con el universo — la grandeza del árbol, y canta:

Ensayando en el temple de un ritmo
Fibroso y extremo,
El vago susurro de un bosque rebelde
Al canon rastrero de las academias.

Produce una sensación saludable de plenitud y de vigor este canto fuerte y sano que llega como una racha de aire puro a la ciudad afiebrada y mezquina.

Se comprende una vez más al leerlo, cuánta sabiduría hay en el retorno a la naturaleza, a la tierra maternal y próvida. El poeta termina su invocación con estos versos en los cuales se condensa el espíritu admirable que anima el poema:

Para el alma que digna merece sentir soledades
Una selva es un pueblo que pulsa su eterno laúd,
Es un pueblo que arraiga su amor en remotas edades,
Que pide al pasado su savia y sus fuerzas,
Al viento sus liras aurosas y tersas
Y al sol su serena virtud.
Nosotros que estamos enclaustrados en estos desiertos,
Sintamos del árbol el magnético don de presencia;
Hagamos nuestra alma capaz de escuchar sus conciertos;
Llamémosle amigo y abriguemos por él gratitud;
Unjámosle digno sacerdote de la honda conciencia;
Cuando estemos tristes, hagámosle templo,
Cuando solitarios, sigamos altivos su ejemplo
De pedir a los vientos conciertos
Y al sol su serena virtud.

Nuestro Parnaso, por Ernesto Mario Barreda.

Ha aparecido el cuarto y último tomo de esta antología de poetas argentinos, realizada con escrupulosidad y buen gusto por el señor Barreda, que es, él mismo, uno de nuestros jóvenes poetas más notables. Contiene este último tomo composiciones de los autores de la última generación, entre los cuales brillan ya muchos con luz propia. El señor Barreda ha escogido generalmente con acierto aquellos poemas que caracterizan mejor la tendencia y temperamento de cada cual, precediéndolos con algunas líneas de biografía y de crítica por lo general muy exactas, aunque en algunos casos haya incurrido, a nuestro juicio, en error, atribuyendo a ciertos espíritus rasgos que no son precisamente los que les definen.

Contiene también este último volumen una parte destinada a poetas extranjeros que han producido su obra principalmente entre nosotros, estando en cierto modo asimilados al ambiente y hasta habiendo influido en la orientación de nuestras tendencias poéticas como Rubén Darío, Jaimes Freyre, etc.

Con la publicación de esta obra, cuyo conjunto es de una grata impresión de fecundidad y elevación artística, el señor Barreda ha efectuado una labor a todas luces encomiable. Hacía falta, en verdad, esta colección de poesías argentinas, que formando un armonioso florilegio donde puede el espíritu hallar motivos de deleite estético, contribuye a difundir el conocimiento de nuestra literatura poética y ofrece asimismo el medio de estudiar su evolución.

Como un grito en la noche, por Tomás Allende Iragorri.

El autor de estos versos dió ya en su libro anterior titulado "De todo corazón", una muestra de su individualidad de poeta sincero y personal en la expresión. En esta segunda obra que subtitula *Angustia Cancionada,* vibra un doloroso espíritu presente a través de todo el volumen, sin decaer en la intensidad trágica de su acento. Son versos tristes, apenados, inquietantes. La envoltura literaria desaparece en ellos para que se destaquen desnudos el sentimiento y la idea. No se avendría, por cierto, con esta inspiración doliente un estilo lujoso. Un gemido no puede ser mo-

dulado con afectación y estas poesías son, en verdad, gemidos de un alma atormentada por su escondida angustia. Angustia ante la desoladora maldad del destino; ante la fatalidad ciega y despiadada; ante la imposibilidad de los ideales ensoñados y la mísera crudeza de la realidad. ¿Quién no hallará algo de las propias inquietudes en estas canciones tan sencillas como profundas? Sólo los que en su mezquina insensibilidad tienen un escudo que les preserva de íntimas turbaciones, los que no sintieron nunca ansias de infinito ni se abatieron frente a las decepciones inevitables. Escuchemos en tanto con simpatía la voz de este poeta que nos habla de sus dolores conmovedoramente:

El solo amor que me asiste
Es la madre de mi vida,
Que hasta presiente al suicida
En este su hijo tan triste.
Pero, ¿qué sabe su amor
De lo que es mi padecer
Si no alcanza a engrandecer
Su mente hasta mi dolor?
Cuando por mi ceño infiere,
Ella, que tanto me quiere,
Dice: ¿estás de mal humor?
Y no poderla decir:
No es mal humor, es amor
Que no sabe donde ir...

Madre, me siento morir.

En este tono de quejumbrosa desesperanza está escrito todo el libro de Allende Iragorri. Son estados de ánimo expresados con entera despreocupación del efecto literario y por lo mismo sus composiciones resultan más penetrantes y llenas de emoción. ¿Cuál es la causa de esta melancolía incurable y de esta amargura sin consuelo? El poeta no lo dice precisamente. Nosotros creemos poder afirmar que ello está en la hostilidad de las cosas reales a una sensibilidad superior. Con razón dijo Taine que "ya no se es poeta impunemente".

El Chacho, *Gral. Vicente Peñaloza,* por Dardo Corvalán Mendilaharzu.

El señor Corvalán Mendilaharzu, que se dedica con éxito a trabajos de investigación en nuestra historia, siendo autor de in-

teresantes folletos y catedrático de esa materia en la Escuela Normal de Profesores, publica en este opúsculo una biografía sucinta pero completa del general Peñaloza, rehabilitando, mediante importantes y fidedignos datos, la memoria vilipendiada del célebre caudillo.

Contiene este folleto numerosos retratos y grabados y un apéndice con dos importantes cartas hasta ahora inéditas, una de ellas del mismo Peñaloza dirigida al general Urquiza.

ALVARO MELIÁN LAFINUR.

TEATRO NACIONAL

El mes de Mayo, tan fecundo generalmente en incidencias artísticas, nos ha resultado este año de una esterilidad desconsoladora.

Durante su transcurso Talía ha abortado varias veces en nuestro suelo: la primera dió a luz una criatura fresca, bien formada, y llena de rústica belleza, que de haber llevado dos o tres meses más de vida intrauterina, habría gozado una existencia larga y risueña. Indudablemente *El Dolor del Bárbaro* es una obra dada a la escena antes de tiempo, inacabada e inconclusa.

El segundo engendro, *La Carcoma,* nació por voluntad paterna desmedrado y escrofuloso, colmado de todas las taras que dicen comporta la vida civilizada y ofreciendo en consecuencia un aspecto doloroso y desagradable. Por último, *Franz y Fritz,* de padres desconocidos y alevosos, exhibió su grotesca deformidad de cretinoide con el impudor de la inconsciencia.

De *El Aviador* nos eximimos de hablar. Su descripción, dado lo rudimentario de dicha obra, pertenece más a la embriogenia que a la obstetricia.

—

Las dos únicas producciones que entre las nombradas alientan alguna intención artística, son de una amargura tan pronunciada que se explica, no obstante la eficacia teatral de ambas, el alejamiento del público. *El Dolor del Bárbaro* es de un intenso pesimismo panteísta y *La Carcoma* de una espeluznante misantropía. La obra del señor Schaefer Gallo es una descripción sincera y bien lograda del hombre semisalvaje, víctima de la naturaleza implacable; la del señor Weisbach es una pintura violenta y artificiosa del hombre civilizado, presa de sus vicios y sus propias pasiones. Ambos dramas sientan los dos términos de un dilema irreductible, que de reflejar fielmente esas piezas la vida y el alma nacionales, se llegaría a una desoladora concepción de

nuestra existencia colectiva. Por suerte, ninguna de ellas es un trasunto verídico del ambiente que reproducen. Sin embargo, dada la oposición fundamental que existe entre esas obras, quizá fuera instructivo confrontarlas.

—

El Dolor del Bárbaro es un drama de un fatalismo primitivo. Los hombres que figuran en ese poema selvático llevan con resignación una existencia penosa y miserable. En perpetua lucha con las fuerzas naturales, curvados incesantemente bajo el látigo del amo, no tienen ni un instante de rebeldía. Todos ellos, incluso el héroe fuerte y generoso, son unas pobres bestias de labor, mansas, sumisas, con la inteligencia necesaria para comprender lo desventurado de su destino y sin la capacidad suficiente para hacerlo menos duro. Despojada de su elemento pasional, la obra del señor Schaefer Gallo inspira una sincera y profunda compasión por los trabajadores de la selva chaqueña; al terminar el drama el espectador desearía que Hilarión, en lugar de arrojarse a las aguas del torrente, viniera por algún tiempo a la capital. Aquí el bárbaro se civilizaría en poco tiempo y a su vuelta a los obrajes impondría con su fuerza y su prestigio la jornada de ocho horas, el descanso hebdomadario, la higienización de las condiciones del trabajo y sobre todo adquiriría un concepto más elevado de su personalidad. Andando el tiempo quizá consiguiera asimismo hacer canalizar el río que provoca la inundación del tercer acto.

Para el espectador de *El Dolor del Bárbaro* está fuera de duda, que la vida en los grandes centros de población, no sólo es más fácil y agradable sino también más moral. En las ciudades, la fuerza bruta está excluída normalmente de las relaciones sociales y la individualidad tiene derechos casi divinos. A ocurrir en la metrópoli, Leovino no habría podido imponer a su peón, sin caer bajo el código penal, la apuesta con que termina la primera parte del drama.

Pero supongamos — para comprobar la consistencia de este juicio — que Hilarión llega a Buenos Aires. Como ha venido solo y piensa permanecer aquí algún tiempo, se aloja en una casa de huéspedes regenteada por cierta doña Génesis. Las costumbres de este hogar llenan de asombro al rudo habitante del bosque.

El trabajo y la alegría son dos cosas enteramente desconocidas. Los hombres pasan sus ocios, dirigiéndose mutuamente y cara a

cara las peores injurias y las mujeres se ocupan en engañar a los hombres.

Hay entre los inquilinos de la casa un mozo Salús venido como él del campo y que tiene sobre la existencia las ideas más curiosas.

Salús predica a todo el mundo que la verdadera vida sólo se goza en la campiña y la selva vírgenes. Sólo allí se encuentran la tranquilidad, la pureza y el amor. El héroe de *El Dolor del Bárbaro* sabe bien a qué atenerse a este respecto; su larga experiencia de la vida en el bosque le ha hecho aborrecer la naturaleza.

Discreto y reservado a fuer de buen paisano, Hilarión escucha como quien oye llover las teorías naturistas del protagonista de *La Carcoma* y prefiere la charla filosófica del marido de doña Génesis a quien acompaña en sus frecuentes visitas al café de la esquina. La holgazanería es el vicio más contagioso; Hilarión no tarda en adquirir la filosofía musulmana que reina en el pensionado. Poco a poco va entrando en amistad con los huéspedes de doña Génesis; uno de ellos le lleva a frecuentar mujeres, otro le enseña cómo se pueden combinar el uso de la morfina con las labores periodísticas y otro, en fin, le explica las prácticas comerciales más corrientes. Por último, el hijo y la hija de la casa completan su educación: con el primero practica el football y el box y con la segunda... se reposa de las fatigas del sport.

Cuando después de la muerte de doña Génesis, Salús le pide el desalojo, el héroe de *El Dolor del Bárbaro* se ha civilizado del todo.

Es un sportman popular, bebe whisky en forma inmoderada, se viste con excesiva elegancia y sonríe satisfecho cuando alguna de sus protegidas se extasía ante su *gueule de gigolo*...

Detengámonos aquí para no extremar el cuadro. El ingenuo espectador de *El Dolor del Bárbaro* se ha convencido de que la vida urbana es un foco de corrupción, "un viento cargado de miasmas malditas que roen lentamente alma y cuerpo". Al finalizar el drama del señor Weisbach, uno se consuela de la muerte de Hilarión.

El suicidio de este personaje tiene por lo menos cierta emoción romántica, mientras que el estrangulamiento de la esposa de Salús nos parece una forma algo rara de combatir la avariosis.

ARTURO CANCELA.

CRONICA MUSICAL

Parsifal.

Con la última ópera del maestro Wágner iniciaron sus temporadas las compañías que actúan en los teatros Coliseo y Colón, habiéndose ejecutado en este último durante las dos primeras noches el texto íntegro de *Parsifal.* Esto contribuyó a dar más importancia a la audición realizada en el teatro municipal, pero evidentemente la del Coliseo fué más perfecta si se exceptúa a la señora Rakowska que es el elemento descollante del Colón, y que merecía figurar en el Coliseo en cambio de la señora Vitale.

Con todo, preciso es confesar que para hacer juicio respecto del acierto de las interpretaciones, sería menester, primeramente, definir el carácter de esta obra. Su autor la denominó *festival,* calificación bastante opuesta a la de drama, y que de respetarse al pie de la letra obligaría a sus intérpretes a cantar un oratorio y no una ópera.

Un oratorio es lo que casi han cantado los intérpretes del Colón, y sin embargo, la intensidad dramática de la obra no puede pasar desapercibida para nadie.

Hay, desde luego, en *Parsifal,* ese doble carácter, y las situaciones escénicas son las que deben indicar al intérprete su posición pasional. Todo el acto segundo, por ejemplo, por las situaciones y la música, es eminentemente dramático. No así el tercero, verdadero "festival de consagración" destinado a la loa de los grandes valores espirituales que han sido el génesis de todas las religiones. En este acto, el drama inicial de la obra no se prosigue ya, y esto está indicado por dos detalles sugerentes: la unidad de tiempo desaparece del segundo al tercer acto, y Kundry, la encarnación del principio dramático en *Parsifal,* aparece ya redimida. Ha desaparecido, pues, el único obstáculo que se oponía a la elevación del Redentor.

Titurel ha muerto; Klingsor, — el Angel Malo de la obra — no ejerce ya su antigua influencia sobre Kundry la demoníaca.

El acto primero, huelga decirlo, es dramático por todas sus situaciones, desde que los héroes aparecen plenamente entregados a sus impulsos, esclavizados al instinto; dijérase que el autor ha querido situarlos en la misma virginidad de la naturaleza, dándoles por alma la decoración en que actúan. Así se comprende a Parsifal dando muerte a un cisne; así también se comprende a Kundry, pálida y magnífica, entregada a la voluptuosidad de galopar casi en el aire, como huyendo de sí misma, la cabellera ferozmente libre, como si con ella hubiera querido enredar los astros.

Cantar con unción pacífica estos dos primeros actos (y casi lo hicieron así los intérpretes del Colón), es desvirtuar el texto y la música misma. La sensación de gloria que produce la partitura del acto tercero, se comprende mucho mejor si los intérpretes puntualizan bien el drama contenido en los actos anteriores. Si Kundry fuese más femenina en la escena de la seducción de Parsifal (y hacemos este cargo a la Pasini Vitale), el interés dramático aumentaría enormemente y por lo tanto el encuentro de ambos personajes en el acto tercero sería intensamente conmovedor. Sería, a no dudarlo, una profunda página de espiritualidad, de amor elevado a espiritualidad, pues es preciso tener en cuenta que el amor de Kundry tiene por origen el desprecio de Parsifal...

Vale decir: en los primeros actos los personajes son simplemente humanos. En el último son ya símbolos. Por lo menos, la música y la situación íntima de los héroes lo establecen así. El detalle justifica, por lo demás, la denominación que el autor ha colocado al pie de su obra.

Los intérpretes del Coliseo han estado más acertados desde este punto de vista. Con todo, permítasenos algunas objeciones a renglón seguido.

El señor Cirino (Gurnemanz), el más perfecto del grupo, no traduce la emoción dramática con toda la eficacia precisa. Es el personaje menos humano de la obra, lo reconocemos, (menos humano en el sentido de que no tiene otra pasión que la religiosa) pero su relato del acto primero debe ser más vigoroso, precisamente porque está hecho para despertar en el auditorio el interés por la aparición del Redentor (Parsifal) que no tarda en hacer

su entrada en escena. Sobre todo creemos que debe estar de pie. Hay en su relato mucho optimismo, mucha esperanza en el que vendrá. Y la esperanza está siempre de pie... En los actos restantes, se conduce magistralmente.

El tenor Palet (la voz muy pobre, exenta de matiz) no tiene más que el gesto. Sin embargo, le advertimos que Parsifal no debe sentirse orgulloso de haber matado a un cisne, y que lo único que el intérprete debe exteriorizar en esa escena es su ingenua sorpresa ante el reproche que le hacen los sacerdotes del Graal. Es preciso que no sea un héroe que trae un arco roto de antemano por virtud del "atrezista"; conviene que sea un inocente, como el ave misma que mató. Esta misma sorpresa e inocencia debe caracterizarle en la escena del lavatorio de los pies, ya que lógicamente debe sorprenderle esta actitud de Kundry, cuyo amor despreció.

El señor Sanmarco, que se condujo muy bien, ha cometido por su parte un grave error. Cuando la lanza de Parsifal santifica la herida que tortura a Amfortas, éste debe exteriorizar con un gesto vivo y convincente su triunfo sobre el falso amor que lo esclaviza. Debe resplandecer ante el milagro de su reanimación inesperada.

La señora Vitale, en el rol de Kundry, ha tenido un solo momento de elocuencia, y fué en la escena inicial del acto segundo, cuando aparece por el exorcismo del mago Klingsor. Lo repetimos: debe ser más femenina.

Las voces corales son muy buenas. La dirección musical dista de ser tan buena como la del Colón. Los vestuarios de las niñas-flores del Coliseo tienen demasiadas lentejuelas para ser bellos.

Asociación Wagneriana.

A principios del corriente mes y con motivo de las anunciadas reprises de *Parsifal,* el señor Ernesto Della Guardia dió en el teatro Colón una serie de tres conferencias acerca de la última obra del maestro de Bayreuth.

Demostró un vasto conocimiento de las leyendas que dieron origen a la creación del Parsifal y realizó asimismo un minucioso análisis de la partitura.

El estudio del señor Della Guardia es un valioso aporte para el conocimiento de la obra, teniendo la ventaja de haber evitado

en lo posible las áridas disquisiciones técnicas y de servir por tanto como segura guía con la cual puede el espectador penetrar fácilmente el carácter de las principales páginas de la partitura.

El volumen conteniendo las citadas conferencias se halla en impresión y recomendamos su lectura a todos aquellos que se interesan por el conocimiento del maravilloso poema de Wágner.

Sociedad Argentina de Música de Cámara.

Con obras de Mendelssohn, Bach y Borodin, celebró últimamente la Sociedad Argentina de Música de Cámara su 27.° concierto, en la sala habitual de *La Argentina.*

El impuesto municipal recientemente creado con objeto de gravar estas reuniones de cultura, parece haber beneficiado grandemente a la Sociedad Argentina de Música de Cámara, dado el detalle de que en las dos últimas sesiones la concurrencia excedió en mucho el número normal de los asistentes, y el total de nuevos asociados inscriptos es también muy numeroso.

Esperábamos que sólo por curiosidad los miembros de la comisión municipal asistirían a alguna de estas audiciones, atraídos por la singular noticia (dada por todo el periodismo) de que su decreto de muerte había producido el rejuvenecimiento de esta asociación de artistas.

Pero, conviene hacer constar que no han oído un solo concierto de la Sociedad Argentina, ni siquiera por esa curiosidad que los habrá llevado tantas veces al Jardín Zoológico. Conviene también hacer constar que, según una clasificación de Ingegnieros, la mayoría de los miembros de la comisión municipal son "imbéciles musicales".

Los nuevos ejecutantes, señores Juan J. Castro, (violín); Aníbal Canut, (viola), y José M. Castro, (violoncello) aparecen ya bastante equilibrados en el conjunto, como pudo notarse en la ejecución del cuarteto de Borodin y de la sonata de Bach, obras que ya oyéramos interpretadas por los primitivos músicos de la sociedad. La diferencia no es verdaderamente sensible. Al violoncello actual (José M. Castro), le faltaba sonoridad en las primeras audiciones, pero ya ha comenzado a salvar su deficiencia con gran beneficio del conjunto.

En síntesis, un bello concierto que promete hermosas veladas a los asociados.

El cuarteto de Mendelsohn, con que se iniciaba el programa, fué la obra más cumplidamente vertida.

La Sociedad Argentina prepara una audición de obras de autores españoles y otra de autores franceses.

Concierto "Ariel".

Patrocinado por la asociación de fomento "Ariel", realizóse últimamente en la "Unione e Benevolenza" un hermoso concierto con el concurso de los señores Ennio y Remo Bolognini y de las señoritas Sarah y María Emilia Ancell.

El señor Ennio Bolognini ejecutó en el violoncello el *Nocturno* N.º 2 de Chopin y el *Vito* de Popper, obras que interpretó con la inimitable elegancia y soltura que lo caracterizan.

El niño Remo Bolognini, brillante violinista de quien ya nos hemos ocupado en esta sección, ejecutó la *Chaccone* de Bach.

Los números de piano estuvieron a cargo de la señorita Sarah Ancell, que interpretó dos páginas de Liszt y la *Hilandera* de Mendelsohn.

Finalizó el concierto con la ejecución de dos tiempos de un quinteto de Schumann, en la que prestó su concurso la señorita María Emilia Ancell, inteligente violinista que dentro de poco tiempo realizará algunas audiciones para demostrarse ante nuestro público en su calidad de solista.

Felicitamos a los miembros de la sociedad "Ariel" que, presidida por el señor Schimberg se propone dentro de sus medios de acción propender tan eficazmente a la cultura popular. Es un buen ejemplo para los miembros de la comisión municipal.

Publicaciones docentes.

Subscriptos por el señor Arturo Faleni, hemos recibido tres folletos titulados *Compendio de Historia de la Música, El piano* y *Apuntes biográficos de los grandes músicos.*

Los dos primeros son excelentes y atestiguan la preparación del señor Faleni por lo que respecta a documentación histórica y al conocimiento de la técnica instrumental del piano.

En cuanto a los *Apuntes biográficos* ha sido poco criteriosa la selección de los biografiados. En el prefacio dice el autor, explicando su método: "Tuve pues que limitarme a los que se hicieron

célebres, ya sea por innovaciones, modificaciones o invenciones, ya por la creación de nuevos métodos, o que por las características de sus obras pueden ser considerados como jefes de nuevas escuelas o fundadores de nuevos sistemas".

La advertencia de este prefacio resulta incomprensible, pues al referirse a Ignacio Pleyel (pág. 135), dice: "En las composiciones de Pleyel no prevalece la originalidad".

Así, pues, no se comprende tampoco que omita a Glazounow, Dworack, Borodin, Lalo, Rachmaninoff, Thaikowsky, Gretchaninow, etc., (y otros que no recordamos ahora) y que merecen indiscutiblemente la prioridad a Pleyel.

Pero la omisión más imputable es la de César Franck, a quien el señor Faleni no puede desconocer como "innovador" y como "fundador".

Refiriéndose a Grieg, dice el autor: "Lástima grande que un compositor de tanto talento se haya impuesto los límites de la característica nacional, y que en vez de la lengua musical universal, haya hablado en sus obras una especie de dialecto local".

No creemos atinada la observación. Las obras mejores del maestro noruego (y para el comentario basta con las mejores), no son obras de ambiente.

Mariano Antonio Barrenechea.

Este talentoso musicólogo y vigoroso escritor, acaba de hacerse cargo de la *Crónica musical* de nuestro colega *El Diario,* a quien felicitamos por su elección.

Los juicios que el señor Barrenechea emita desde las prestigiosas columnas, serán la mejor comprobación del acierto con que se ha procedido al encomendarle la crónica lírica.

JUAN PEDRO CALOU.

NOTAS Y COMENTARIOS

Enrique Gómez Carrillo.

Tanto le conocemos que nos cuesta creerle extranjero. Tan familiarizados estamos con su nombre y su obra que se creyera imposible que el peregrino de todas las tierras aún no había llegado a la Argentina. ¿Quién no le ha seguido en sus viajes, a través del Japón legendario y de la Grecia armoniosa, de Tierra Santa o del misterioso Egipto? ¿Quién no ha leído sus crónicas de arte y de teatro, sus comentarios mundanos, toda esa prosa suya, animada y entusiasta, que ya dice el éxito y la belleza de la última cortesana consagrada por Montmartre, como el prestigio del sabio admirado por el Barrio Latino o del autor aplaudido por el tumultuoso bulevar?

Gómez Carrillo es de los americanos que, por el culto de la literatura francesa, mejor identificáronse con París. Es también de los primeros que nos han enseñado a amar la grande urbe. Así, hace años, con Rubén Darío y alguno más, inició a los escritores de Hispano-América en el culto de Verlaine, de Moréas, de Samain, de los simbolistas y los decadentes; luego, ha seguido las transformaciones sucesivas de las escuelas y de los círculos artísticos; comentó toda reforma, juzgó toda evolución.

Peregrino, ha descripto admirablemente los países que visitara, las costumbres como las creencias, los paisajes como las mujeres. Poeta, ha comprendido todos los encantos; observador, ha juzgado todas las ideas.

Ha dicho Lavedan, en frase recordada últimamente, que la sonrisa le caracteriza. ¿Es ella revelación de su optimismo o, más bien, disimula su escéptica contemplación? Si sonríe al abandonar Toledo o al dejar Jerusalém, si sonríe ante el Parthenon como ante la Esfinge, creyérase que Gómez Carrillo como tantos otros,

sufre ya de la vaga tristeza que dejan al espíritu los viajes y las largas peregrinaciones, tristeza que es sonrisa en algunos, como es en otros neurastenia.

Sin embargo, incansable en su labor, Gómez Carrillo sigue por el mundo en busca de nuevas sensaciones. Así ha llegado a la Argentina, donde tantos lectores tiene que le admiran. Nosotros, que siempre le consideramos de los "nuestros", le saludamos complacidos.

Viajeros.

Después de varios años de ausencia, ha vuelto al país Angel de Estrada (hijo). Trabajador paciente de su prosa impecable y su verso armonioso, el autor de "Redención" ofrece el más bello ejemplo de noble idealismo. No espera de su pueblo, lo que con mayor justicia éste podría ofrecerle, el prestigio para su personalidad y la comprensión para su obra. Escribe porque en tal labor encuentra las más gratas emociones, publica sus libros porque cree en la existencia de un núcleo inteligente y artista capaz de apreciar su noble esfuerzo. Si en los museos y las ciudades de Europa su espíritu halla inspiración, cada vez que ha de ofrecer al público el secreto de su ensueño, Angel de Estrada vuelve al país que honra con su talento. Esperemos que este su regreso a la patria sea proficuo para nuestra literatura, que le cuenta como uno de sus maestros más indiscutibles.

— De vuelta de la madre patria, donde fuera a estudiar en sus archivos, ha llegado a Buenos Aires, Ricardo Jaimes Freire. Dedicado desde hace años a investigaciones históricas, el poeta de "Castalia Bárbara" ha de ofrecernos en breve el resultado de sus estudios pacientes y metódicos. Con nuestra bienvenida lléguenle nuestros mejores augurios.

— También ha regresado de la madre patria, nuestro colaborador don Roberto Levillier, el reputado autor de *Los orígenes argentinos,* libro a la vez aparecido en francés y español y que tanto éxito obtuvo en 1912.

El señor Levillier regresa de España, siendo este el tercer viaje que hace, habiendo desempeñado diversas comisiones que le confiara el gobierno, entre otras la de representar a este país en el Congreso de Historia y Geografía Hispano Americanas, celebrado en Sevilla el mes último.

En ese Congreso el distinguido intelectual presentó un proyecto

de fundación de un gran centro de estudios hispanoamericanos con el apoyo de todos los gobiernos, moción que fué celebrada y aprobada por unanimidad.

Una antología de poetas hispano-americanos en francés.

Hasta ahora no existe una antología de poetas hispano-americanos en francés. La sección de las "Grandes Anthologies" de la casa Figuiere de París que dirige el celebrado escritor señor Alexandre Mercereau, ha decidido publicar este libro destinado a hacer conocer la poesía de la América Española en Francia y en Europa. Para ello ha llamado al conocido escritor chileno señor Francisco Contreras, que redacta la sección "Letras hispano-americanas" en el *Mercure de France,* y le ha encargado la redacción y compilación de la obra.

Deseando publicar un trabajo completo, la casa ruega a los poetas americanos envíen al señor Contreras — París, 23 rue Le Verrier — los siguientes datos:

Lugar y fecha del nacimiento;

Un ejemplar de cada uno de sus libros de poesías, o, al menos, los títulos;

Algunos juicios publicados sobre sus personalidades literarias;

Algunos versos inéditos;

Y la autorización para publicar las composiciones más apropiadas para ser traducidas.

Advertencia.

Por error aparecieron en el número pasado con la leyenda *Continuará* "Las Memorias de un gato porteño" de que es autor el señor Luis Pascarella. La intención de nuestro distinguido colaborador sólo fué de publicar un capítulo aislado de la novela que tiene en preparación. Acaso más adelante demos a conocer a nuestros lectores otros capítulos de tan interesante narración.

NOSOTROS.